

REICHsstÄDTISCHES KUPFER-CABINETT

*Augsburger Buchillustration
des 17. und 18. Jahrhunderts
aus der Bibliothek Oettingen-Wallerstein
der Universitätsbibliothek Augsburg*

50

NS
2565
S875
R3



Titelbild:

Frontispiz zu David Langenmantel: *Historie des Regiments
in des Heil. Röm. Reichs Stadt Augspurg*, Augsburg 1734

Umschlag Rückseite bzw. Abb. S. 4:

Kupfertitel (36 *Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg*)
von Gottfried Eichler (Entwurf) und Emanuel Eichel (Stich), 1767.
Beigebunden zu Paul von Stetten: *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen
Vorstellungen* [...] (siehe Kat.-Nr. 24), Augsburg 1765

Abb. S. 6:

Verlegersignet von Wolfgang Kilian

Abb. S. 19:

Verlegersignet von Conrad Heinrich Stage
Entwurf von Gottfried Eichler, Stich von Jacob Andreas Friedrich



Reichsstädtisches Kupfer-Cabinet : Augsburger Buchillustration
des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Bibliothek Oettingen-Wallerstein
der Universitätsbibliothek Augsburg. Begleitband zur Ausstellung in der
Universitätsbibliothek Augsburg, 10. April - 10. Mai 2002 / bearb. von Peter Stoll.
Augsburg : Universitätsbibliothek Augsburg, 2002

ISBN 3-936504-00-8

Kataloggestaltung: Katharina V. Urch

Druck: Johann Walch GmbH & Co. KG, Augsburg 2002

REICHSSTÄDTISCHES KUPFER-CABINETT

*Augsburger Buchillustration
des 17. und 18. Jahrhunderts
aus der Bibliothek Oettingen-Wallerstein
der Universitätsbibliothek Augsburg*

bearbeitet von Peter Stoll



Inhalt

<i>Vorwort</i>	7
<i>Einführung</i>	11
<i>Katalog</i>	20
<i>Literaturhinweise</i>	140
<i>Register der Künstler</i>	144



AVGVSTÆ VINDELICORVM,
Impensis VVolfgangi Kiliani.

Der Anlass für diesen Begleitband zu einer Ausstellung der Universitätsbibliothek Augsburg ist der 92. Deutsche Bibliothekartag. Er findet, unter dem Motto *Die Bibliothek zwischen Autor und Leser*, vom 9. bis 12. April 2002 an der Universität Augsburg statt, und damit, nach 1970 und 1987, zum dritten Mal in dieser Stadt.

Die Augsburger Bibliotheken haben dafür zwei Ausstellungen konzipiert, die in der Universitätsbibliothek Augsburg zu sehen sind: Die Universitätsbibliothek präsentiert Buchillustrationen der frühen Neuzeit, die in Augsburg entstanden sind oder dort verlegt wurden; die Bände stammen aus der Sondersammlung Bibliothek Oettingen-Wallerstein. Die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg bietet in der Schatzkammer der Zentralbibliothek einen Querschnitt durch ihre Sammlung großformatiger graphischer Thesenblätter aus der frühen Neuzeit; diese Publikationen sind ein Spezifikum des Universitätsbetriebs im katholischen süddeutschen Sprachraum.

Reichsstädtisches Kupfer-Cabinet: Wer den vorliegenden Katalog aufschlägt oder die Ausstellung besucht, lässt sich in die Glanzzeit der ehemaligen Freien Reichsstadt Augsburg zurückversetzen. Damals, in der frühen Neuzeit, besaß Augsburg einen Ruf als maßgebliches Druckzentrum

für prachtvoll illustrierte Werke in Deutschland. Druckgeschichtliche Forschungen haben diesen Ruhm kürzlich noch gemehrt und Augsburg als Druckort für graphische Blätter und Buchillustrationen zur *Bilderfabrik Europas* ernannt (1). Unsere Ausstellung umfasst das 17. und das 18. Jahrhundert. Die Reichsstadt, in der seit 1468 Bücher gedruckt wurden, war schon vor dem Dreißigjährigen Krieg ein führendes Verlags- und Buchhandelszentrum gewesen. Dem gewaltsamen Niedergang als Folge des Krieges folgte nach 1648 ein längerer Erholungsprozess. Für das Jahr 1687 sind wieder neun Druckereien belegt, also mehr als vor dem Krieg (2). Die Wirtschaftskraft der Branche wuchs erstaunlich: 25 Jahre später arbeiteten bereits 12 % aller Haushaltsvorstände der Stadt in Berufen, die mit Buch oder Buchillustration zu tun hatten. Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass die Verbindung von Buchproduktion und bildender Kunst in Augsburg schon eine längere Tradition hatte. Nach 1648 nahm die Produktion künstlerisch hochwertiger Kupferstiche (Tafelwerke, Kunstblätter, Porträts, Karten, Ortsansichten) kräftig zu; Augsburg wurde ein Zentrum der Kupferstichkunst in Deutschland. Als Verleger von Kupferstichwerken in der Stadt sind z. B. die Namen Custos, Kilian, Küsel, Wolff, Engelbrecht und Klauber zu nennen. Als intensiver Produktionszweig kam nun auch die

Herstellung von Kupferstichen als fortlaufende Abbildung im Buchtext und für volkstümliche Graphiken, z. B. Andachtsbilder in größeren Auflagen, hinzu. Um 1720 waren in Augsburg zwischen 30 und 40 Kupferstecher tätig – mehr als in jeder anderen Stadt Deutschlands –, und schon eine Generation früher verzeichnen die Akten mehr als 200 Briefmaler, Formschneider und Illuministen, von denen die meisten damit beschäftigt waren, gedruckte Stiche farbig auszumalen. Ein bekanntes Beispiel eines verschwenderisch reich illustrierten Werkes ist die *Physica Sacra*, eine von Johann Jacob Scheuchzer edierte, 1731 in Augsburg verlegte Bilderbibel, deren vier Bände insgesamt 759 Kupferstiche aufweisen.

Augsburg wurde ab 1700 auch für die wachsende Versorgung Süddeutschlands mit katholisch geprägter Literatur zunehmend wichtig. Vor dieser Zeit hatte die Stadt sich als bedeutendes Druckzentrum der Reformation einen Namen gemacht und war – inmitten eines katholischen Umfelds in Bayern – bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein rein protestantischer Druckort gewesen. 1601 übernahm der erste katholische Drucker eine Werkstatt. In dem humanistischen Verlag *Ad Insigne Pinus* erschienen ab da u. a. Werke von Autoren aus dem Jesuiten- und dem Benediktinerorden. Auch andere Druckereien übernahmen gelegentlich katholische Titel. Als dann 1694 der führende katholische Verleger Bencard nach Augsburg übersiedelte, entfaltete dessen Tätigkeit eine Sogwirkung. Eine Gründungswelle katholischer Ver-

lage kam in Augsburg in Gang, darunter die später in Deutschland führenden Großverlage Rieger, Wolff und Veith. Anspruchsvolle Themen, künstlerisch hochstehende Kupferstiche und repräsentativ gedruckte Ausgaben, auch stets von gelehrten Werken, bildeten, wie bei den protestantischen Verlagen, jenen Produktionszweig, auf den der Nachruhm dieser Häuser sich gründet.

Zum wirtschaftlichen Erfolg der katholischen Verlage trugen aber vor allem Volksschriften in großer Auflage bei. Denn im 18. Jahrhundert wurde in Augsburg Erbauungs- und Frömmigkeitsliteratur in großem Stil gedruckt: Volksbibeln, Predigtsammlungen, Heiligenleben, Werke zur Heiligenverehrung, Gebetbücher, Andachtsbücher, Kirchengesangbücher, Kalender und bebilderte Postillen aller Art; hinzu kamen Einzelblätter, vor allem Heiligenbilder. Der Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai besuchte Augsburg im Jahr 1781. Im Reisetagebuch bezeichnete er es als *die Stapelstadt der katholischen Buchhandlung in Deutschland* (3) – völlig zu Recht, denn die katholischen Verleger / Buchhändler der Stadt hatten die protestantischen längst überflügelt und sich sogar – was nicht so bekannt ist – in den katholischen Territorien Süddeutschlands, Österreichs und der Schweiz eine marktbeherrschende Stellung aufgebaut. Diese Stellung, die sich in einigen Fällen auf Filialbetriebe vor Ort stützen konnte, schwächte sich nach 1800 nur allmählich ab, trotz Aufklärung und trotz Säkularisation von Klosterbesitz.

Unter den Hochschulbibliotheken, die seit den sechziger Jahren in der Trägerschaft des Freistaats Bayern entstanden sind, verfügt allein die Universitätsbibliothek Augsburg über einen größeren Altbestand. Er umfasst rund 180.000 Bände, die vor 1900 erschienen sind. Die umfangreichste Sondersammlung zum Alten Buch ist die Bibliothek Oettingen-Wallerstein, aus der die Mehrzahl der Werke in diesem Band stammt. Der Freistaat Bayern hat sie 1980 aus dem Besitz der fürstlichen Familie Oettingen-Wallerstein im Ries für den Preis von 40 Mio. DM erworben und der Universitätsbibliothek Augsburg zugewiesen. Sie enthält rund 1.500 Handschriften des Mittelalters und der Neuzeit, 1.250 Inkunabeln, 1.787 Musikhandschriften und 103.000 Bände Druckschriften des 16. bis 19. Jahrhunderts. Durch den Erwerb ist ein bedeutendes Zeugnis süddeutscher Adels- und Klosterkultur vollständig erhalten geblieben und der Forschung dauerhaft zugänglich gemacht worden.

Die Bibliothek Oettingen-Wallerstein besteht aus mehreren Teilen. Da ist zunächst die Bibliothek der fürstlichen Familie selbst, deren Sammelstätigkeit bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Zum Grundbestand früher Drucke gehört die Bibliothek des Markus Fugger (1529-1597) mit rund 1000 Bänden. Der vor 200 Jahren verstorbene Fürst Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein (1748-1802) war ein begeisterter Büchersammler. Er führte mehrere Teilbibliotheken aus dem Umkreis der Familie zusam-

men und ließ die interessanten Neuerscheinungen kaufen, so dass sich eine Universalbibliothek bildete, die vom Atlas und Kunstbuch über Literatur und Geschichte bis hin zum Unterrichtswesen, zur Juristerei, zu den Naturwissenschaften, zur Pferdezucht und zum Kriegshandwerk alle Wissensgebiete abdeckte. In dieser Zeit entstand auch die Musiksammlung, die sich u. a. dem Ruhm der Wallersteiner Hofkapelle verdankt. Der Sohn Kraft Ernsts, Fürst Ludwig (1791-1870), interessierte sich stark für bibliophile Spitzenstücke und erwarb u. a. einige der kostbarsten Handschriften.

Der andere Teil der Bibliothek Oettingen-Wallerstein kam 1803 durch die Säkularisation in fürstlichen Besitz. Damals wurde dem Fürstenhaus als Ausgleich für eine an Frankreich verloren gegangene Herrschaft der Besitz von fünf aufgehobenen Klöstern aus Bayerisch-Schwaben zugesprochen. So gelangten die Bibliotheken der Benediktinerklöster St. Mang in Füssen und Heilig Kreuz in Donauwörth mit Handschriften, Inkunabeln und jeweils rund 25.000 Bänden in seinen Besitz. Einen Schwerpunkt im Alten Buch bilden bei Heilig Kreuz die Werke der katholischen Aufklärung, bei St. Mang dagegen Werke in hebräischer Sprache und in orientalischen Sprachen. Drei weitere, kleinere Klosterbibliotheken stammen aus Kirchheim im Ries, aus Maihingen und aus Mönchsdeggingen.

In der Bibliothek Oettingen-Wallerstein nehmen Druckschriften mit Erscheinungsjahr zwischen 1760 und 1806 allein zwei Drittel der

Regale ein. Im 17. Jahrhundert sind etwa 10 % der Sammlung erschienen, zwischen 1700 und 1750 ebenfalls rund 10 %. Eine begleitende Publikation wie die vorliegende konnte also aus dem Vollen schöpfen.

Der Qual der Auswahl hat sich Herr Bibliotheksrat Dr. Peter Stoll unterzogen, der auch für die Texte zu den abgebildeten Kupferstichen verantwortlich zeichnet. Die Gestaltung des Begleitbandes hat Frau Bibliotheksrätin Katharina Urch M. A. mit gewohnter Sorgfalt neben den sonstigen Dienstpflichten der Vorbereitung des Kongresses übernommen. Ihnen als Hauptbeteiligten sei an dieser Stelle herzlich für ihre Mühe gedankt, auch stellvertretend für weitere Kollegen aus dem Haus, die an den Vorbereitungen mitgewirkt haben.

Dass dieser Band erscheinen kann, ist auch dem wiederholten Engagement der Gesellschaft der

Freunde der Universität Augsburg zu verdanken, die einen Druckkostenzuschuss zur Verfügung stellte. Vor allem ihrem Vorsitzenden, Herrn Dr. Manfred Scholz, und ihrem Geschäftsführer, Herrn Hans-Ulrich Embacher, aber auch dem Rektor der Universität Augsburg, Herrn Prof. Dr. Wilfried Bottke, ist die Universitätsbibliothek zu Dank verpflichtet. Ein weiterer Dank geht nach Frankfurt / M. an Frau Anne Bein, die Geschäftsführerin der Firma Swets Blackwell GmbH, welche als Sponsor im Rahmen des Bibliothekartags der Universitätsbibliothek ebenfalls eine namhafte Summe für diese Ausstellung zuwendet.

Möge dieser Band das Interesse aller Leser finden, die sich für die überlieferten Schätze der bedeutenden Druckerstadt Augsburg oder generell für den Zusammenhang zwischen Bild und Text interessieren.

Augsburg, im März 2002

Dr. Ulrich Hohoff
Leiter der Universitätsbibliothek Augsburg

Einführung

Im Jahr 1588 heiratete der aus Antwerpen stammende Kupferstecher Dominicus Custos (um 1560-1615) die Witwe des Goldschmiedes Bartholomäus Kilian d. Ä., was ihm zugleich das Augsburger Bürgerrecht und eine eigene Werkstatt einbrachte. Das erfolgreiche Familienunternehmen, an dem neben ihm auch seine Söhne Raphael (um 1591-1664), David (vor 1600 - ?) und Jacob (um 1600 - nach 1643) sowie seine Stiefsöhne Lucas (1579-1637) und Wolfgang Kilian (1581-1662) beteiligt waren, hatte cinigen Anteil am Aufstieg der Stadt zu einem süddeutschen Zentrum der Druckgraphik, zu einer Zeit, die als eine goldene Periode der Augsburger Kunstgeschichte bezeichnet wird: Das Ende des 16. und das erste Drittel des 17. Jahrhunderts waren die Jahre, in denen die Augsburger Prachtbrunnen aufgestellt wurden, in denen Elias Holl – insbesondere mit dem berühmten Rathaus – prägend in das Stadtbild eingriff, in denen St. Ulrich und Afra eine glanzvolle frühbarocke Altarausstattung erhielt, in denen sich in internationalen Kunstzentren geschulte Maler in Augsburg ansiedelten und in denen Giovanni Lanfranco und Peter Paul Rubens Altarbilder hierher schickten.

Dominicus Custos bezeichnete sich nun nicht nur als *chalcographus* bzw. *eiconographus*, also als Bilderstecher, sondern auch als *editor* (Verleger)

und *bibliopola* (Buchhändler) und erweiterte seinen Wirkungskreis damit auf das Buchwesen, ein Gebiet, auf dem Augsburg ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Dieses Betätigungsfeld war für Custos nahe liegend, da seine Stichfolgen mitunter wesentliche Bestandteile illustrierter Bücher bildeten oder sich sogar ohne weitere Textbeigaben durch Voranstellung eines Titelblattes und Zusammenbinden in Bücher verwandeln konnten, wodurch zwischen selbstständiger Graphik und illustriertem Buch angesiedelte Tafelwerke entstanden.

Zukunftsweisend war, dass Custos die Funktionen des Kunstproduzenten, Buchhändlers und Verlegers in sich vereinigte und für den Typendruck (Druck mit beweglichen Lettern), sofern nötig, auf eine Druckoffizin zurück griff. Der damals verbreitete Typus des Druckerverlegers verlor im Laufe des 17. Jahrhunderts an Bedeutung und konnte sich im 18. Jahrhundert nur mehr bei Musikalien und Zeitungen behaupten. So zeigt Custos' Produktion im frühen 17. Jahrhundert bereits charakteristische Merkmale, die die Augsburger Buchillustration des weiteren 17. und des 18. Jahrhunderts bestimmen: die Dominanz der Tiefdruckverfahren (Kupferstich und Radierung, häufig auch Mischtechniken; Holzschnitt wurde fast nur noch für untergeordneten Buchschmuck verwendet), die un-

trennbare Verschränkung der Produktion von eigenständiger Graphik und Buchillustration, die Doppelfunktion Kupferstecher – Verleger, die reich illustrierten Tafelwerke als Höhepunkte der Buchillustration sowie die Bedeutung sehr aufwendig gestalteter Frontispizien bzw. Titeltupfer.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts litten sowohl Buchwesen als auch künstlerisches Leben in der Reichsstadt unter dem Dreißigjährigen Krieg, doch hielt die kulturelle Blüte noch einige Jahre in den Krieg hinein an – die Ausstattung des Goldenen Saales im Rathaus etwa stammte aus den Jahren 1619-1622. Nach dem Krieg erfolgte auf diesem Gebiet eine relativ rasche Erholung.

Obwohl die größere Zahl der Druckereien wie vor dem Krieg in protestantischer Hand und erst 1740 ein Gleichstand von sieben protestantischen gegenüber sieben katholischen Druckereien erreicht war, bestand die buchgeschichtlich bedeutsamste Entwicklung in Augsburg seit dem späteren 17. Jahrhundert im Aufstieg der Stadt zu einem Zentrum katholischer Buchproduktion (Predigt- und Erbauungsliteratur, Gebetbücher u. ä.), das sich als Gegenpol zu der norddeutsch-protestantischen Bücherstadt Leipzig etablierte. Andere Mittelpunkte katholischen Lebens wie Köln, Ingolstadt oder München traten hier hinter Augsburg zurück.

Folgenreich war 1694 die Übersiedlung Johann Caspar Bencards nach Augsburg, der bisher in Dillingen die Druckerei der von Jesuiten geführten Universität betrieben hatte, diese nun

aber in den Händen eines Mitarbeiters beließ und sich schwerpunktmäßig dem Verlagswesen und Buchhandel zuwandte. Weitere wichtige Firmen waren Buchhandlung und Verlag der Gebrüder Veith (gegr. 1712), die Wolff'sche Verlagsbuchhandlung (gegr. 1718) sowie Buchhandlung und Verlag des Matthäus Rieger (seit 1745 in Augsburg ansässig).

Die stark katholisch ausgerichtete Buchproduktion war mit ein Grund, dass religiöse Darstellungen (biblische Szenen, Heilige, Kultstätten bzw. -objekte, religiöse Allegorien) auch bei der Buchillustration im Vordergrund standen: Unter den Bilderbibeln, den reich illustrierten Sammlungen von Heiligenviten oder auch den Frontispizien zu Predigtsammlungen finden sich viele der schönsten Augsburger Beispiele dieser Kunstgattung.

Gepflegt wurden am Verlagsort Augsburg auch Handbücher und Vorlagenbücher für Künstler, Buchtypen, die in besonderem Maße auf gute Illustrationen angewiesen waren, sei es, dass Kenntnisse über Architektur, die modernsten Ornamentformen oder die bildliche Umsetzung von Allegorien vermittelt werden sollten.

Der Illustration bedurften auch Emblembücher, die – je nach Gestaltung – u. a. Predigern und bildenden Künstlern vielfältige Anregungen lieferten und sich so gut in das Augsburger Programm fügten.

Einen Schwerpunkt Augsburger Graphikproduktion bildeten des weiteren topographische Blätter (Stadtansichten, Landkarten), die zu

Bildbänden bzw. Kartenwerken gebunden werden konnten. Bei den im weiteren Sinn historischen Illustrationen entstanden vor allem in Verbindung mit allegorischen Elementen phantasievolle Schöpfungen. Landeskundliche und naturwissenschaftliche Darstellungen, Genre und Belletristik sind Gebiete, die man nicht zu den Schwerpunkten Augsburger Buchillustration rechnen wird, auf denen jedoch einzelne beachtliche Leistungen hervorgebracht wurden.

Für die Bewältigung all dieser Illustrationsaufgaben standen zahlreiche Künstler zur Verfügung, die daneben auch eine Vielzahl selbstständiger Graphik produzierten, die weite Verbreitung fand, wobei das Spektrum vom repräsentativen, großformatigen Thesenblatt bis zum schlichten kleinen Andachtsbild reichte. Eingebettet war dieses Schaffen in ein bis ins späte 18. Jahrhundert hinein sich reich entfaltendes künstlerisches Leben, zu dem Altarbild- und Freskomaler, Graphiker, Stuckateure und Bildhauer ebenso beitrugen wie Goldschmiede, Hinterglasmaler oder die Mitarbeiter der fürstbischöflichen Fayencemanufaktur.

Seit 1710 kümmerte sich die Reichsstädtische Kunstakademie, paritätisch geleitet jeweils von einem katholischen und einem protestantischen Direktor, insbesondere um die Ausbildung angehender Künstler. Wenige Jahrzehnte später wurde dann die phantasievolle, ornamental mitunter überreiche Formensprache des Augsburger Rokoko, an dessen Ausbildung die Graphik einen bestimmenden Anteil hatte, zum

Inbegriff einer Stilhaltung, die als *Augsburger Geschmack* im deutschen Sprachgebiet bekannt wurde.

Betrachtet man die Reihe der herausragenden Druckgraphiker der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts, so stellt man fest, dass, wie im Falle der Custos-Kilian-Sippe, Künstlerfamilien eine wichtige Rolle spielten, etwa die Familie Küsel. Ihre prominentesten Mitglieder waren Melchior Küsel (1626-1683; Schüler und Schwiegersohn Matthäus Merians d. Ä.) und sein Bruder Matthäus Küsel (1629-1681 [?]); vier ihrer Töchter waren ebenfalls als Kupferstecherinnen tätig. Eine Tochter Melchiors, Johanna Sibylla (um 1650-1717), leitete nach dem Tod des Vaters zwei Jahre lang dessen Verlag und heiratete schließlich Johann Ulrich Kraus (1655-1719), einen Schüler ihres Vaters, der den Werkstattbetrieb erfolgreich fortführte und dabei auch weiterhin auf die Kunstfertigkeit seiner Frau setzte.

Aus Chemnitz kam der Kupferstecher Georg Andreas Wolfgang (1631-1716) nach Augsburg, dessen Söhne und Enkel ebenfalls diesen Beruf ausübten. Dass Georg Andreas zunächst die in Augsburg florierende Goldschmiedekunst erlernt hatte und über Ätzarbeiten an Waffen zum Kupferstich kam, bezeugt die Affinität zwischen den verschiedenen mit Metall arbeitenden Künsten ebenso wie die erwähnte Ehefrau des Custos in die Werkstatt Kilians oder der Umstand, dass auch Mitglieder der Goldschmiedefamilie Thelott als Kupferstecher arbeiteten.

Eine marktbeherrschende Rolle eroberte sich im späteren 18. Jahrhundert der Kupferstichverlag der Brüder Joseph Sebastian (um 1700/10-1768) und Johann Baptist Klauber (1712-1787), der von den Nachkommen bis 1840 fortgeführt wurde. Joseph Sebastians begabter Sohn Ignaz Sebastian (1753-1817) erlangte als Leiter der Kupferstecherklasse der Akademie von St. Petersburg und als Konservator der Kupferstichabteilung der Eremitage außerhalb Augsburgs Ruhm.

Johann Stridbeck (1641-1716) und sein gleichnamiger Sohn (1666-1714) veröffentlichten vor allem topographische Blätter und Landkarten, die je nach Bedarf – bezogen auf das aktuelle Zeitgeschehen – zu *Curiosen Staats und Kriegs Theatra* (mitunter auch *Friedens Theatra*) zusammengebunden werden konnten; ein Konzept, das von Gabriel Bodenehr (1673-1765) weitergeführt wurde, nachdem dieser den Stridbeck'schen Verlag übernommen hatte.

Erst ansatzweise hinreichend gewürdigt sind auch die qualitätvollen Arbeiten Jacob Andreas Friedrichs (1684-1751) und seines gleichnamigen Sohnes (1714-1779), der auch den Titel eines württembergischen Hofkupferstechers führte; beide betätigten sich wiederholt als Buchillustratoren.

Diese wenigen Namen müssen hier als Beispiele genügen. Noch zahlreiche weitere wären zu nennen, wollte man auch nur annähernd einen Überblick geben über die Augsburger Graphikproduktion des 17. und 18. Jahrhunderts, die

freilich neben künstlerisch hochwertigen auch viele eher volkstümliche oder handwerkliche Leistungen umfasst. In seinen *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg* (1765, vgl. Kat.-Nr. 24) beklagt Paul von Stetten sogar, dass die hohe Zahl der Augsburger Kupferstecher mit einem großen Angebot an minderwertiger Graphik verbunden sei: *Wir haben ihrer [der Kupferstecher] jetzt eine noch viel größere Anzahl als jemahls ... Da in vorigen Zeiten mit der Kunst etwas zu gewinnen war, so sollte ein Haufen junger Leute Kupferstecher werden, man gab sie in die Lehre, sie mochten Genie haben oder nicht, und zwar zu einem Lehrmeister, wo es am wohlfeilsten war. Der Lehrmeister welcher bey dem Lehrlinge nicht viel Ehre und Belohnung erwartete, wendete nicht viel Mühe auf ihn ... und man kan sich leicht vorstellen, was alsdann für Künstler heraus gekommen.* (S. 247 f.)

Wesentlich bestimmt wurde die Druckgraphik jedoch nicht nur von den Kupferstechern, sondern auch von den Künstlern, die (meist gezeichnete) Vorlagen lieferten, die von den Stechern auf die Metallplatte übertragen wurden. Solche Entwürfe konnten von namhaften zeitgenössischen Augsburger Künstlern stammen, die sich selbst nicht oder nur in untergeordnetem Maß mit der Ausführung von Druckgraphiken beschäftigten.

So hatte etwa bereits Dominicus Custos u. a. nach Vorlagen von Johann Matthias Kager (1575-1634) gestochen, der 1605 zum Stadtmaler ernannt wurde und wesentlichen Anteil

an der malerischen Ausstattung wichtiger öffentlicher Bauten hatte.

Der Asamschüler und angehende Freskant Christoph Thomas Scheffler (1699-1756), der eben die Jesuitenkirche von Ellwangen ausgemalt hatte, betonte 1728 in seinem Gesuch an den Rat um Bewilligung des Beisitzes, er hoffe, in Augsburg zunächst als Entwerfer für Druckgraphik Arbeit zu finden.

Auch der aus Tirol zugewanderte Johann Wolfgang Baumgartner (1709/12-1761), der sich 1733 den Beisitz erbat, schuf zunächst Hinterglasbilder und Vorlagen für den Kupferstich; seine erste bekannte größere malerische Arbeit (Fresken und Altarbilder der Pfarrkirche von Gersthofen) entstand erst 1754. Als er 1746 das volle Bürgerrecht erwerben wollte, gab er an, seine »Erfindungen« für die Augsburger Kunstverleger hätten ihm zu einer sicheren Existenzgrundlage verholfen, und bezeichnenderweise bürgten die Kupferstecher und Verleger Martin Engelbrecht und Georg Christoph Kilian für ihn.

Gottfried Eichler d. J. (1715-1770), um ein letztes Beispiel zu geben, war ein viel beschäftigter Porträtist des Adels und der evangelischen Geistlichen, fertigte aber auch zahlreiche Vorlagen für Augsburger Kunstverlage, etwa für die bei Johann Georg Hertel erschienene deutsche Bearbeitung der berühmten *Iconologia* des Cesare Ripa (*Allerley Künsten, und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken*, ca. 1750).

Freilich gab es auch Künstler, die gleichermaßen Vorlagen entwarfen und die Techniken der

Druckgraphik beherrschten, was wiederum nicht heißen musste, dass sie alle ihre Vorlagen selbst ausführten. Z. B. schuf Jonas Umbach (1624-1693) zahlreiche Radierungen; seine Zeichnungen mit benediktinischen Heiligen für Aegidius Ranbecks *Calendarium annale Benedictinum* (1675) wurden hingegen von mehreren anderen Künstlern gestochen.

Johann Georg Bergmüller (1688-1762), bedeutend insbesondere als Freskant und seit 1730 katholischer Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie, radierte nach eigenen Erfindungen u. a. die *Sieben Gaben des Heiligen Geistes* und fasste sie mit einem Titelblatt zu einer zwischen Serie und Tafelwerk anzusiedelnden Einheit zusammen. Hingegen wurden die Stiche des von ihm selbst verlegten Buches zur Säulenordnung (*Geometrischer Mastab der wesentlichen Abtheilung und Verhältnisse der Säulen-Ordnungen*, 1752) nach seinen Entwürfen von Leonhard Michael Steinberger (um 1713-1772) ausgeführt.

Besonders ausgeprägt ist die Doppelfunktion als Entwerfer und Ausführer von Druckgraphik im Werk von Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) und Johann Esaias Nilson (1721-1788), zweier virtuoser Vertreter des *Augsburger Geschmacks* von geradezu unerschöpflichem ornamentalem und figuralem Erfindungsreichtum. Der aus Mähren zugewanderte Göz, der zunächst mit den Brüdern Klauber einen Kunstverlag führte und später einen eigenen Kunstverlag gründete, behandelte zwar auch weltliche, überwiegend jedoch religiöse Sujets (u. a.

Illustrationen für von ihm verlegte Gebets- und Erbauungsbücher: *Heilige Communion- und Buß-Affect*, 1762; *Christliche Tages-Zeit*, 1766); Nilson hingegen, der letzte protestantische Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie, verdankte seinen Ruhm vor allem Genreszenen, die ihm den Beinamen »deutscher Watteau« einbrachten. (Seine charakteristischsten Werke gehören allerdings nicht dem Bereich der Buchillustration an.)

Der Katholik Göz entfaltete zusätzlich eine umfangreiche Tätigkeit als Altarblatt- und insbesondere als Freskomaler, die ihn u. a. in den Bodensceraum und in die Operpfalz führte und die von seinem graphischen Schaffen nicht unbeeinflusst blieb. Sowohl er als auch andere Augsburger Freskantente, die zugleich für die Druckgraphik arbeiteten, übertrugen nämlich immer wieder deren Gestaltungsprinzipien in das Medium der Monumentalmalerei. Dies zeigen Göz' ornamental empfundene Architekturen in den Fresken von Birnau und Habsthal ebenso wie Schefflers wild wuchernde Rahmenornamente in den Fresken von St. Paulin in Trier oder einige auf Rahmung weitgehend verzichtende Fresken Baumgartners in Bergen bei Neuburg a. d. Donau und Baitenhausen bei Meersburg.

Obwohl in Augsburg also kein Mangel herrschte an Künstlern, die Buchgraphik entwerfen und ausführen konnten, obwohl die Kapazitäten so groß waren, dass auch außerhalb Augsburgs verlegte und gedruckte Bücher mit den weithin geschätzten Illustrationen aus Augsburg ausge-

stattet werden konnten, begegnet es doch immer wieder, dass auswärtige Künstler einen Beitrag zur Augsburger Buchillustration lieferten.

Dass Kupferstecher ihrerseits auf durch Druckgraphik vermittelte Werke berühmter auswärtiger Künstler zurückgriffen, dass etwa Johann Ulrich Kraus für seine Bilderbibeln italienische, französische und niederländische Vorlagen heranzog, war selbstverständlich in einer Zeit, in der Originalität nicht im heutigen Sinn als Qualitätskriterium galt und Künstler infolgedessen daran gewöhnt waren, sich einen Fundus an Vorlagen zusammenzustellen, aus dem sie sich bei Bedarf bedienen konnten. Mitunter verfolgte die Verwendung solcher fremder Vorlagen auch explizit den Zweck, einem größeren Publikum einen Eindruck von berühmten Kunstwerken zu verschaffen: So veröffentlichte Johann Ulrich Kraus einen Band mit Nachstichen der von Charles Le Brun für Versailles entworfenen Tapisserien (*Tapisseries du Roy*, erstmals wohl 1687 erschienen), wobei sich Kraus seinerseits an den Reproduktionsstichen Sébastien Le Clercs orientierte, die freilich (so Kraus in der Vorrede) teuer und schwer erhältlich seien.

In vielen Fällen werden auch schlicht ökonomische Gründe dafür verantwortlich sein, dass Illustrationen bereits an anderen Orten erscheinender Bücher bei Augsburger Neuauflagen von einheimischen Kupferstechern einfach kopiert wurden. Übernommen wurden dabei nicht nur einzelne Tafeln, sondern ganze Illustrationsserien: Als Hertel 1756 den erstmals 1690 in

Paris erschienenen *Traité de géométrie* des eben erwähnten Sébastien Le Clerc in einer deutschen Übersetzung publizierte (*Abhandlung von der theoretischen und practischen Geometrie*), beauftragte er Emanuel Eichel (1717-1782), die Genreszenen, Veduten etc. von Charles-Nicolas Cochin d. J. (1715-1790) und Pierre-Quentin Chedel (1705-1763) nachzustechen, mit denen der Pariser Verleger Charles-Antoine Jombert in seiner Neuauflage aus dem Jahr 1744 die geometrischen Figuren hatte beleben lassen.

Mitunter wurden aber auch gezielt auswärtige Künstler mit Vorlagen beauftragt, die dann in Augsburg zum Zweck der Buchillustration gestochen wurden. So schmückt ein von dem berühmten bayerischen Freskant Cosmas Damian Asam (1686-1739) entworfenen Frontispiz ein in Augsburg verlegtes Buch, obwohl die religiöse Allegorie, wie sie hier gefordert war, durchaus zu den in Augsburg gepflegten Gattungen zählte (vgl. Kat.-Nr. 11). Umgekehrt konnte es auch vorkommen, dass ein in Augsburg für ein Augsburger Buch angefertigter Entwurf auswärts gestochen wurde (vgl. Kat.-Nr. 3); und mitunter wurden Illustrationen für Augsburger Bücher sogar außerhalb Augsburgs entworfen und gestochen (vgl. Kat.-Nr. 20).

Ein gutes Beispiel für das Zusammenwirken von Künstlern an verschiedenen Orten für ein Augsburger Verlagserzeugnis bietet die 1731-1735 bei Johann Andreas Pfeffel erschienene *Kupfer-Bibel* des Züricher Universalgelehrten Johann Jacob Scheuchzer, zu deren Illustrationen Entwürfe des Zürichers Johann Melchior

Füßli (1677-1736) und des Nürnbergers Johann Daniel Preißler (1666-1737) von mehreren Augsburger und Nürnberger Graphikern gestochen wurden.

In einer Stadt wie Augsburg, in der die öffentlichen Ämter paritätisch besetzt waren und sowohl Katholiken als auch Protestanten wesentliche kulturelle Impulse gaben, ist es nicht zuletzt von Interesse, inwieweit Buch- und Graphikproduktion von konfessionellen Gesichtspunkten bestimmt waren. Grundsätzlich waren Drucker, Verleger und Künstler keineswegs nur für Auftraggeber bzw. Angehörige der eigenen Konfession tätig, insbesondere Protestanten arbeiteten häufig in katholischem Auftrag. Die bis ins 18. Jahrhundert zahlenmäßig überlegenen protestantischen Drucker etwa stellten für katholische Verleger Gebets- und Erbauungsbücher her; und die ebenfalls bis ins 18. Jahrhundert hinein den Markt beherrschenden protestantischen Kupferstecher (eine Berufsstatistik von 1720 zählt nur drei katholische, dagegen 29 protestantische Kupferstecher) bearbeiten zwangsläufig auch katholische Bildgegenstände, um ihr Auskommen zu sichern.

Gelegentlich ist zu beobachten, dass explizit vermieden wurde, was bei einer der beiden Konfessionen Anstoß erregen könnte, um so überkonfessionell absetzbare Ware zu liefern: So versichert etwa Johann Ulrich Kraus in der Vorrede zu seiner *Heilige(n) Augen- und Gemüths-Lust* (Kat.-Nr. 1), diese Bilderbibel könne *in allen Christlichen / in dem Heil. Röm. Reich* passierten

Religionen ohne jemandes Nachtheil gebraucht werden, denn es sei so wohl in Versen als in der Außbildung / Außzierung ec. mit grossem Fleiß von allem abstrahiert [worden] / wodurch die eine oder andere Religion im geringsten touchiert oder beleidigt werden könnte.

Ähnliche Betätigung über konfessionelle Grenzen hinweg charakterisierte das künstlerische Leben Augsburgs auch in anderen Bereichen: Die Protestanten Johann Heinrich Schönfeld, Johann Heiss und Joachim von Sandrart, bedeutende Maler des 17. Jahrhunderts, arbeiteten auch für katholische Kirchen; umgekehrt freskierte der katholische Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller im 18. Jahrhundert mehrfach protestantische Kirchen in Augsburg (Barfüßerkirche, 1723/24; St. Anna, 1747/48). Wenn hingegen die sehr erfolgreichen Brüder Klauber und andere Kupferstecher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Eroberung des bis dahin von Protestanten dominierten Kupferstichmarktes durch katholische Künstler ihre Stiche mit dem Namenszusatz *Cath[olicus]* signieren, so lässt dies auf eine entschiedene konfessionelle Abgrenzung schließen, die einen Appell an Katholiken impliziert, Graphik von Künstlern der eigenen Konfession zu bevorzugen.

Das ausgehende 18. Jahrhundert war in Augsburg vom gleichzeitigen Niedergang des Buchwesens wie des Kunstschaffens gekennzeichnet. Die religiöse Literatur, die von den Augsburger Verlegern besonders gepflegt worden

war, verlor im Zeichen der Aufklärung auch in Süddeutschland an Bedeutung; die Säkularisation und die Aufhebung katholischer Universitäten hatten eine empfindliche Schmälerung des Absatzmarktes für derartige Literatur zur Folge. Eine rechtzeitige Erschließung anderer, zukunftssträchtiger Marktsegmente gelang nicht, so dass Augsburg seine Vorrangstellung im süddeutschen Raum schließlich an andere Städte (München, Stuttgart) abtreten musste.

Auch in künstlerischer Hinsicht konnte Augsburg seine Position nicht behaupten, nicht einmal auf dem hier besonders gepflegten Gebiet der Graphik: War der vielerorts nachgeahmte *Augsburger Geschmack* um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch stilbildend, so galten die vom Ornamentalen getragenen Erfindungen wenig später aus Sicht einer rationalistisch geprägten klassizistischen Kunstauffassung als abstruse Ausgeburten einer fehlgeleiteten Phantasie. Bereits 1758 hatte Johann Joachim Winckelmann in einem Brief das Wort von den *Augsburger Fratzen-Mahlern* geprägt (Briefe, Bd. 1, Aug. Berlin 1952, S. 353); Friedrich Nicolai widmet im 8. Band seiner *Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* (Berlin und Stettin 1787) den *Augsburgische[n] Heiligenbilder[n]* ein ganzes Kapitel, in dem er mit aufklärerischem Feuer gegen den von ihnen propagierten *finstersten Aberglauben* zu Felde zieht.

Namentlich nennt er Gottfried Bernhard Göz, dem er zwar eine *leichte und freye Zeichnung* und eine mitunter *ziemlich angenehme Manier* bescheinigt, dessen Figuren aber dennoch etwas

Gemeines anhafte: Auf einem seiner Kupferstiche sei Maria *nicht viel anders als ein betrunkenes Milchmensch* [Milchmagd] *vorgestellt* (S. 81 f.).

Der Niedergang Augsburgs als Kunstzentrum war auch dadurch nicht aufzuhalten, dass die Künstler versuchten, sich dem neuen Geist anzupassen, dass etwa ein Meister der galanten Rokokographik wie Johann Esaias Nilson sich (u. a. in seiner Buchgraphik) dem klassizistischen Vokabular annäherte (vgl. Kat.-Nr. 2). Es half nichts, dass eine Institution wie die *Kaiserlich Franciscische Akademie der Freien Künste und Wissenschaften* sich um den Anschluss an aktuelle ästhetische Debatten mühte, oder dass 1777 Georg Christoph Kilian sich anschickte,

mit einem umfangreichen Reproduktionswerk zu Herkulaneum und Pompeji einen ehrgeizigen Beitrag zur deutschen Antikenrezeption zu leisten (vgl. Kat.-Nr. 21).

In der Vorrede zum zweiten Band dieses Werkes (1778) schrieb Kilian, wohl wissend, dass er *der letzte seines Kunstgeschlechtes war*, das seit dem 16. Jahrhundert zahlreiche Kupferstecher hervorgebracht hatte: *Er [Gott] aber gebe, daß neue Geschlechter aufstehen mögen, die meinen Vorfahren an Gaben, Fleiß und Willen gleichen ... [um] die etwas wankende Kunst zu unterstützen.*

Sein Wunsch sollte nicht in Erfüllung gehen. In den letzten Jahren der Reichsstadt erlosch auch der Glanz der überregional bedeutenden Kunstmropole.



Augsburg,
von Conrad Heinrich Stage, 1765.

Am Ersten Sonntag des Advents Evang. Matth. XXI, 1.



Erst nach Mitternacht den Himmel Ehren bring
 Du dich in dich a. gleich der Tinkofft sters arfallt
 Was in der Eyr bedauget ist alles noch zu wenig

Nur diesen mächtigen und hohen Stolz magst
 Laß in dem Herzen lauff du Tinkofft sters arfallt
 So wird in solcher Eyr mit Fleiß und Gnade ersehnen

Erst nach Mitternacht den Himmel Ehren bring
 Du dich in dich a. gleich der Tinkofft sters arfallt
 Was in der Eyr bedauget ist alles noch zu wenig

Erst nach Mitternacht den Himmel Ehren bring

Und schafften weit hinreich der finstern Werck treul
 Darum Jesum Christ durch Glaubenst Coefft ersehnen
 Im Lichte Ihm treulich zu wandeln auch bekennen



KRAUS, JOHANN ULRICH: Heilige Augen- und Gemüths-Lust / vorstellend / Alle Sonn- Fest- und Feyrtägliche Nicht nur Evangelien / Sondern auch Epistelen und Lectionen

Augsburg: Johann Ulrich Kraus, [1706]

Signatur: 02/XIII.1.2.173angeb.1

Am Ersten Sonntag deß Advents

Ausführung: Johann Ulrich Kraus

(1655 Augsburg - 1719 Augsburg) / Werkstatt

Kupferstich und Radierung, 165 x 228 mm

Die Augsburger Bilderbibeln des 17. und 18. Jahrhunderts bestanden in erster Linie aus Illustrationen ausgewählter Bibelpassagen. Den Bildern waren mitunter knappe, zumeist deutsche Texte beigegeben, die aus wörtlichen Zitaten, freien Paraphrasen oder erbaulichen Kommentaren bestanden und häufig in die Kupferplatte eingestochen waren. Zur Entstehung dieses Buchtyps hatte beigetragen, dass das Lesen volkssprachlicher Bibeln Katholiken bis zu einem Erlass Papst Benedikts XIV. 1757 nur sehr eingeschränkt erlaubt war. Freilich handelt es sich bei diesen späten Bilderbibeln keineswegs um anspruchslose Bilderbücher, die dazu gedacht waren, die Bibelkenntnisse breiter Bevölkerungsschichten zu fördern: Diese Bibeln erheben oft hohe künstlerische Ansprüche und enthalten inhaltlich sehr komplexe Darstellungen.

Ein Beispiel hierfür ist Johann Ulrich Kraus' *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*. In der Vorrede

betont Kraus, es gehe ihm keineswegs nur um Katechese: *Männiglich kan sich dadurch [durch diese Bibel] im Christenthum erbauen / die Kunst-Liebende können sich damit delectieren / die Künstler ein und anders zu ihrem Dienst daraus nehmen.*

Insbesondere den künstlerischen Anspruch betont Kraus immer wieder und scheint ihn fast über den Erbauungswert zu stellen: Man habe sich besonders beflissen / *allerley schöne Landschaften und Prospecten / Seefahrten / auch wo es die Gelegenheit gab / Perspectiv und Architectur mit einzubringen / damit das curieuse Auge auf allerley Weise contentieret würde; man habe auch die schönen Gedancken der vortrefflichsten ausländischen Künstler berücksichtigt, d. h., nach deren Vorlagen gestochen.*

Die *Heilige Augen- und Gemüths-Lust* ist als Gang durch das Kirchenjahr angelegt. Jede Tafel illustriert in akribischem Detailreichtum jeweils Evangelium und Lesung eines Sonn- oder Feiertages, wobei Kraus auf die sehr vielschichtigen bildlichen Veranschaulichungen der Lesungen besonders stolz war, seien ihm doch diese Texte bislang *niemals in Figuren vor das Gesicht gekommen* (Vorrede). Die biblischen Texte selbst werden nicht zitiert; die dem Evangelium bzw. der Lesung zugeordneten deutschen Verse paraphrasieren die Bibelstellen oder enthalten weiterführende Gedanken.

Die Tafel zum 1. Adventssonntag zeigt oben, entsprechend dem Evangelium dieses Tages (Matthäus 21,1-10), den Einzug Christi in Jerusalem. Die Dominanz der phantasievollen, exo-

tischen Stadtkulisse ist ein gutes Beispiel für das Bestreben, *Perspectiv und Architectur mit einzubringen*; in dem kleinteiligen Menschen-gewimmel darunter muss Christus auf dem Esel geradezu gesucht werden. Die erläuterten Verse enthalten eine moralisierende Auslegung des Geschehens für die persönliche Glaubenspraxis: So, wie Christus in Jerusalem eingezogen ist, möge ihn der Gläubige im eigenen Herzen aufnehmen; den in Jerusalem auf den Weg gestreuten Palmzweigen sollen die *Tugend-Palmen* im Herzen der Gläubigen entsprechen.

Die tondoartige Darstellung darunter illustriert mit aufwendigem allegorisch-emblematischem Apparat die Lesung dieses Sonntags, Römer 13, 11-14 (paraphrasiert in den begleitenden Versen): ... *Die Nacht ist vorgerückt, der Tag ist nahe. Darum lasst uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts. Lasst uns ehrenhaft leben wie am Tag, ohne maßloses Essen und Trinken, ohne Unzucht und Ausschweifung, ohne Streit und Eifersucht. Legt als neues Gewand den Herrn Jesus Christus an ...*

Zentrales Moment der Veranschaulichung ist ein Engel, der aus einem Gebäude, in dem ein Altar errichtet ist, Ungeziefer (Schlange, Skorpion, Kröte, Teufel als Symbole des Bösen) hinauskehrt – ein Sinnbild für die im Bibeltext geforderte Umkehr und Reinigung der Seele. Diesem Gebäude nähern sich Menschen, die zur Umkehr bereit sind. Sie haben sich abgewendet von den im Hintergrund schwach erkennbaren Szenen, wo maßlosem Essen und Trinken ge-

frönt wird sowie Streit und Eifersucht herrschen. Sie blicken auf zu einer von Licht umstrahlten, weiß gekleideten Gestalt auf Wolken, einer Personifikation der mit den Waffen des Lichts ausgestatteten und mit Christus »bekleideten« Seele und damit des Zustandes, den sie anstreben sollen, indem sie *im Liecht ... wandlen*, wie es die Verse über der Darstellung besagen. Palm- und Lorbeerzweige in der Hand der Gestalt in den Wolken sind traditionelle Zeichen des Paradieses und des Triumphes der christlichen Seele; die Palmzweige stellen außerdem einen Bezug zum Evangelium her.

Die reiche Rahmenornamentik (Kraus verweist auf dem Titelblatt ausdrücklich auf die *curieusen Einfassungen*) wird durch Allegorien und Embleme bereichert. Der auf einem Bein stehende und einen Stein haltende Kranich (was beides Konzentration und Aufmerksamkeit erfordert) gilt bereits im spätantiken *Physiologus*, einer zentralen Quelle der christlichen Tierallegoresse, als Symbol der Wachsamkeit, die in der Lesung bzw. deren Versparaphrase auf dem Stich gefordert wird. Die sich häutende Schlange unten ergänzt die Metaphorik des Kleiderwechsels in der Lesung (Schriftband: *Den alten Sündenbalg leg ab und deine Freud am Herren hab*).

Den Kranich flankieren Personifikationen zweier weiterer zentraler Begriffe der Lesung: rechts der den Tag vertretende Sonnengott Apollo, links für die Nacht eine Frau, die unter einem Dunkelheit andeutenden Baldachin schläft; der Mond darüber lässt an die Mondgöttin Luna

denken. Wachsamkeit symbolisiert wieder der zu ihren Füßen liegende Löwe, der, so die Tradition seit dem *Physiologus*, selbst im Schlaf noch mit einem Auge wacht. Zwei weitere allegorische Frauengestalten mit Flammen über dem Kopf, Weihrauchgefäßen, Palm- und Lorbeerzweigen und Lilien (Reinheit) verkörpern die christliche Tugend.

Der Aufbau dieser Tafel wiederholt sich auf allen anderen des Werkes: oben ein größeres rechteckiges Bildfeld (in das mitunter weitere Bildfelder einbeschrieben sind); unten ein kleineres rundes Bildfeld mit ornamentaler Rahmung und begleitenden Figuren, Emblemen und Texten; dazwischen ein Textblock.

Angewandt bzw. variiert wird dieses Schema auch in anderen Bilderbibeln Kraus', in der *Historischen Bilder-Bibel* (erstmal 1698-1700) und im *Biblischen Engel- und Kunstwerck* (erstmal 1694).

Die so entstehenden komplizierten Gefüge aus Bildern und Texten bedürfen eines aufmerksamen und gebildeten Lesers und Betrachters.

Die Herausgabe der *Heiligen Augen- und Gemüths-Lust* war, wie Kraus in der Vorrede berichtet, von dramatischen Umständen begleitet: Das Buch war schon zur Veröffentlichung bereit, als 1703 während des Spanischen Erbfolgekrieges beim Angriff des bayerisch-französischen Heeres auf Augsburg sein Haus in Brand geschossen und geplündert wurde; dabei zerstörten die Soldaten auch mutwillig Plattenmaterial und Papiervorrat. *Kaum und mit Lebens-Gefahr habe noch die Kupffer-Blatten und einigen Apparat zu diesem Werck salvirt / wiewol auch dieses nicht ohne Anfechtung von Soldaten: massen ihrer zwey mit Feuer-Röhren mich angelauffen / und unter Bedrohung von hundert Prügel-Streichen obligiren wollen anderwärts das Feuer zu löschen / da ich doch meine eigen Wohnung selbst muste rauchen sehen.*





POUGET, FRANÇOIS AMÉ: Katholische Unterweisungen nach der Weise einer Christenlehre ... Erster Band

Augsburg: Gebrüder Veith (Ignaz Adam Veith, Franz Anton Veith), 1779

Signatur: 02/XIII.9.8.104-1

Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter
(Frontispiz)

Bez.: J. E. Nilson delin. et sculps. A. V. (Johann Esaias Nilson, 1721 Augsburg - 1788 Augsburg)
Kupferstich und Radierung, 92 x 169 mm

1702 erschienen erstmals die *Instructions générales en forme de catéchisme* des Oratorianers François Amé Pouget (1666 Montpellier - 1723 Paris), die unter dem Namen *Catéchisme de Montpellier* bekannt wurden. Die 1779 in Augsburg erschienenen *Katholischen Unterweisungen* basieren auf einer posthum erschienenen lateinischen Fassung. Das Frontispiz bezieht sich auf Lukas 10,23 ff. Auf die Frage des Gesetzeslehrers *Was mus ich thun, damit ich ewig lebe?* (Vers 25) verweist Jesus auf die im Buch des Gesetzeslehrers zu lesenden Stellen des Alten Testaments: *Du sollst den Herrn deinen Gott lieben aus ganzem deinem Herzen* [Deuteronomium 6,5] – *Und deinen Naechsten wie dich selbst* [Levitikus 19,18].

Als Antwort auf die sich anschließende Frage des Gesetzeslehrers, wer sein Nächster sei, erzählt Jesus das im Tordurchblick sichtbare Gleichnis vom barmherzigen Samariter: Der Samariter nimmt sich des von Wegelagerern überfallenen Mannes an, nachdem der Priester

und der Levit sich nicht weiter um diesen bekümmert haben. Jesus deutet auf den Samariter; seine Worte *Dieses thu und du wirst leben* paraphrasieren seinen abschließenden Rat an den Gesetzeslehrer. Als Motto erscheinen oben in der Schriftkartusche die Worte Jesu, die dieser vor dem Gespräch mit dem Gesetzeslehrer an seine Jünger gerichtet hat: *Selig sind die Augen, die sehen, was ihr sehet.* (Vers 23)

Die Aufgabe für den Künstler bestand hier darin, sowohl das Gespräch zwischen Christus und dem Gesetzeslehrer als auch das in diesem Rahmen erzählte Gleichnis darzustellen.

Indem er die Gesprächsebene im Vordergrund, die Ebene der Erzählung im Hintergrund platziert und beide durch die hinweisende Geste Christi verbindet, ist es ihm gelungen, beide Ebenen sinnfällig und leicht fasslich in ein Bildkontinuum zu integrieren.

Der klaren Darbietung des Inhalts, einer zentralen Forderung der Ästhetik des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts, dienen daneben die markante Gegenüberstellung der statuarischen Figuren Jesu und des Gesetzeslehrers, die strenge Architektur, der schlichte Rahmen sowie die zurückhaltende Verwendung von Ornamenten. Der Ruhm Johann Esaias Nilsons, des »deutschen Watteau«, beruht in erster Linie auf ganz anders gearteten Erfindungen aus dem profanen Bereich, die als Inbegriff des verspielten Augsburger Rokoko gelten. Hier, gegen Ende seiner Laufbahn, hat er sich bereits dem neuen klassizistischen Zeitgeschmack angepasst.

1. Oct.



Coca Reg. Soc. Coc. Mag.

1997

Tägliche Erbauung eines wahren Christen zu dem Vertrauen auf Gott und Dessen Dienst ... IV. Theil

Augsburg: Gesellschaft der freien Künste und Wissenschaften, 1755
 Signatur: 01/BM 8590 G537-4

S. Remigius Martyr (Tafel zum 1. Oktober)
 Bez.: Fr. Sigrist pinx. (Franz Sigrist, 1727 Alt-Breisach - 1803 Wien); I. I. Baleschov Sculp. a Avignon (Jean-Joseph Balcchou, 1715 Arles - 1764 Avignon)
 Kupferstich und Radierung, 92 x 138 mm

Das vorliegende Werk zählt zu den schönsten illustrierten Augsburger Büchern des 18. Jahrhunderts. Als Verleger fungierte die *Gesellschaft der freien Künste und Wissenschaften* des Augsburger Kupferstechers Johann Daniel Herz d. Ä. (1693 Augsburg - 1754 Augsburg) und seines gleichnamigen Sohnes (um 1722 Augsburg - 1792 Augsburg). Herz d. J., der in der Literatur bald als einfallsreicher Unternehmer, bald als abenteuernder Scharlatan beurteilt wird, konnte 1755 die *Gesellschaft* durch ein kaiserliches Diplom Franz von Lothringens in die *Kaiserlich Franciscische Akademie der Freien Künste und Wissenschaften* umwandeln, die mit hohen Ansprüchen in Konkurrenz zur bereits bestehenden reichsstädtischen Kunstakademie auftrat. Angestrebt waren eine Interessenvertretung der Kupferstecher gegenüber den Verlegern, Lehrbetrieb zur Ausbildung von Künstlern und öffentliche Wirksamkeit durch Vorträge, Preisver-

gaben und Ausstellungen. Verwirklicht wurde davon wenig, die praktische Bedeutung der *Franciscischen Akademie* blieb gering.

Immerhin gab Herz in den Jahren 1755/56 die erste deutsche Kunstzeitung (*Reisende und correspondirende Pallas*) heraus; auch beweisen zahlreiche Verbindungen der Akademie zu namhaften Vertretern des zeitgenössischen Kunst- und Geisteslebens (z. B. zu Winckelmann, Mengs, Tischbein, Sulzer, Gottsched), dass die *Franciscische Akademie* Anschluss an fortschrittliche ästhetische Tendenzen der Zeit suchte.

In den Jahren 1753-1755 erschien bei Herz' *Gesellschaft der freien Künste* eine Neuauflage der erstmals 1638 veröffentlichten *Encomia coelitum* des Jesuiten Giovanni Battista Mascolo (1583 Neapel - 1656 Neapel), einer Sammlung, die für jeden Tag des Jahres eine knappe versifizierte Lobrede auf einen Heiligen enthält, dessen Gedächtnis an diesem Tag begangen wird. Darüber hinaus wird jeder Monat eingeleitet von einer kurzen Abhandlung, die die Gedenktage des antiken mit denen des christlichen Kalenders vergleicht.

Parallel zur *Encomia* (und wie diese auf vier jeweils ein Quartal umfassende Bände hin angelegt) veröffentlichte Herz in denselben Jahren die ganz ähnlich strukturierte *Tägliche Erbauung eines wahren Christen*. Auch hier wird für jeden Tag des Jahreslaufes ein Heiliger vorgestellt (jeweils derselbe wie bei Mascolo); begleitend treten knappe deutsche Prosatexte (*Vita, Betrachtung, Gebet*) hinzu.

Als Verfasser dieser Texte nennen die Titelseiten des ersten und zweiten Bandes Joseph Giuliani. Es dürfte sich hier um den Augsburger Domkapellmeister Johann Andreas Joseph Giuliani (1723-1772) handeln, denn in der Vorrede zum zweiten Band wird u. a. *die ungemeine und grosse Liebe in Erkenntnus der Musik des bisherige[n] werthgeschätzte[n] Hr. Author[s]* dafür verantwortlich gemacht, dass die Texte nicht rechtzeitig vorlagen und damit das Erscheinen des Bandes verzögert wurde. Bereits für den dritten Monat des zweiten Teils musste man auf einen neuen (in der Vorrede nicht genannten) Autor zurückgreifen, und auf den Titelseiten der folgenden beiden Bände lautet die Verfasserangabe dann *an die Hand gegeben von einem Mitglied der Gesellschaft der freien Künsten und Wissenschaften*.

Aus der Masculo-Ausgabe in die *Tägliche Erbauung* übernommen wurden (in deutscher Übersetzung) die Kalendervergleiche für die einzelnen Monate. Identisch sind ferner die jedem Tagesheiligen beigegebenen Kupferstichillustrationen, so dass eine umfangreiche Serie von Heiligendarstellungen für zwei ähnliche verlegerische Projekte verwendet werden konnte. Da auf jeder Platte neben dem Namen des Heiligen und dem Datum seines Gedenktages ein knapper, den Heiligen charakterisierender lateinischer Text Mascolos eingestochen war, war sicher gestellt, dass *man auch die Kupfer alleine desto füglicher brauchen könne* (Vorrede zum ersten Band), die Tafeln also auch als Bildserie oder einzeln verkauft werden konnten.

Dass Herz' *Gesellschaft* bzw. *Akademie* mit Vertretern der klassizistischen Geisteshaltung in Kontakt stand, lässt sich an diesen Stichen nicht ablesen. Die weitaus meisten Vorlagen lieferte Johann Wolfgang Baumgartner (1709 oder 1712 Kufstein - 1761 Augsburg), einer der führenden Vertreter des Augsburger Rokoko. Für den Januar werden auf insgesamt 15 Stichen noch andere Künstler als Entwerfer genannt, ab dem 3. Februar ist dann für mehrere Monate ausschließlich Baumgartner als Entwerfer tätig.

Das Konzept, eine ganze Reihe von Künstlern an den Entwürfen zu beteiligen, wurde also – aus welchen Gründen auch immer – rasch aufgegeben. Erst zu Beginn des dritten Bandes taucht ein neuer Name auf: Die Entwürfe des 7. bis 9. Juli stammen von Franz Sigrist, der dann zunächst das Feld wieder ganz Baumgartner überlassen muss, später aber noch die ganzen Monate Oktober und Dezember entwirft.

Wie aus dem Wort »pinxit« in den Signaturen hervorgeht, fertigten sowohl Baumgartner als auch Sigrist überwiegend kleine Ölbilder als Entwürfe an, von denen sich einige auch erhalten haben. Die übrigen beteiligten Entwerfer lieferten, was eher dem Usus entsprach, gezeichnete Vorlagen. Auch von Baumgartners Hand haben sich einige Zeichnungen für dieses Projekt erhalten, die freilich als erste Ideen für die Ölskizzen dienten.

Dass der an der Wiener Akademie ausgebildete Sigrist 1754 nach Augsburg übersiedelte, könnte eine Folge seiner Bekanntschaft mit Johann

Daniel Herz d. J. sein, der 1747 in Wien eine kurzlebige und wenig bedeutende *nutzliche Gesellschaft* zur Anfertigung und zum Vertrieb von Kupferstichen gegründet hatte. Sigrist war auch spätestens seit 1753 Mitglied der Herz'schen *Gesellschaft*, war in der *Franciscischen Akademie* als Professor für Malerei vorgesehen (eine wohl nur auf dem Papier existierende Stelle) und wurde 1759 in eine Affäre verwickelt, die vorübergehend zur Inhaftierung Herz' und zur Schließung der Akademie führte. Es ging dabei um die Anwerbung von Soldaten, die im Siebenjährigen Krieg auf österreichischer Seite kämpfen sollten, und um das Abfangen von angeblichen Subsidiegeldern für Preußen. 1762 oder 1763 kehrte Sigrist nach Wien zurück, nachdem er in Schwaben auch Altarbilder und Fresken hinterlassen hatte. Das bedeutendste Werk seiner späteren Jahre ist das Fresko der vier Fakultäten im Festsaal des Lyzeums im ungarischen Eger (Erlau).

Während sich die Entwurfsarbeit auf Baumgartner und Sigrist konzentrierte, beteiligten sich an der Umsetzung in den Kupferstich insgesamt 31 Künstler. Die meisten von ihnen waren in Augsburg tätig oder stammten aus Augsburg; viele waren Mitglieder in Herz' *Gesellschaft* bzw. *Akademie*. Quantitativ ist ihr Beitrag sehr unterschiedlich. Während Johann Matthias Steidlin etwa über das ganze Jahr verteilt 39 Stiche lieferte (der größte Beitrag eines

einzelnen Stechers), stammt von Jakob Andreas Friedrich d. J. nur ein Stich für den Januar; Herz selbst stach zwei Vorlagen. Die Ausführung mehrerer Stiche erfolgte außerhalb des lokalen Umfeldes, worin sich Herz' überregionale künstlerische Beziehungen spiegeln: Insgesamt 20 Stiche lieferte die angesehene Werkstatt Joseph Wagners in Venedig, und für einige Stiche zu Beginn des Oktobers konnte Herz französische Künstler gewinnen: Jean Charles Baquoy, René Gaillard und Jean Ouvrier aus Paris sowie Jean-Joseph Balechou aus Avignon.

Die vier Stiche des letzteren nach Vorlagen Sigrists zählen zu den herausragenden graphischen Leistungen des gesamten Werkes. Insbesondere der hier gezeigte Stich für den 1. Oktober zeichnet sich durch ein geradezu magisches Hell-Dunkel aus und erweist sich somit als kongeniale Umsetzung einer gemalten Vorlage. Dargestellt ist die um 498 anzusetzende Taufe des Merowingers Chlodwig, des ersten christlichen Großkönigs des Frankenreiches, durch den hl. Remigius, den Bischof von Reims.

Während Einzelheiten der Figurenbildung wie der Page links unten die Schulung Sigrists an der Wiener Akademie erkennen lassen und etwa an den Typenkanon Paul Trogers erinnern, ist die aus Rokokoornamenten zusammengesetzte unregelmäßige Rahmung typisch für die Augsburger Graphik der Zeit.



**BALBÍN, BOHUSLAV: Vita B. Joannis
Nepomuceni martyris**

Augsburg: Johann Andreas Pfeffel, 1725

Signatur: 02/IV.28.4.99

Brückensturz des hl. Johannes von Nepomuk
(Tafel 22) (Abb. S. 30)

*Der Leichnam des hl. Johannes von Nepomuk
in der Moldau* (Tafel 23) (Abb. S. 32)

Bez.: I. A. P. exc. A. V. (Johann Andreas Pfeffel,
1674 Bischoffingen - 1748 Augsburg)

Kupfersch und Radierung, jeweils 111 x 160 mm

Der um 1345 im südböhmischen Pomuk (heute Nepomuk) geborene Johann Welflin (Wölflin) wurde 1389 vom Prager Erzbischof zum Generalvikar der Diözese ernannt. In der Auseinandersetzung zwischen Kirche und König Wenzel IV. zog der Generalvikar den besonderen Zorn des Königs auf sich, was dazu führte, dass er in der Nacht vom 20. auf den 21. März 1393 nach schwerer Folter von der Karlsbrücke in die Moldau gestürzt wurde (nicht 1383, wie auf dem Stich angegeben).

Die für seine spätere Verehrung entscheidende Version, er sei getötet worden, weil er sich als Beichtvater der Königin geweigert habe, das Beichtgeheimnis gegenüber dem König zu brechen, erscheint erstmals in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und lässt sich historisch nicht belegen. Die Verehrung setzte bereits Mitte des 15. Jahrhunderts ein, gewann rasch an Popularität und wurde später insbesondere von den Jesuiten gefördert. Auch der Verfasser der vor-

liegenden, erstmals 1680 in den *Acta Sanctorum* veröffentlichten Vita, Bohuslav Balbín (1621 Königgrätz - 1688 Prag) gehörte diesem Orden an. Als der Text 1724 (deutsch) und 1725 (lateinisch) vom Augsburger Kunsthändler, Kupferstecher und Verleger Johann Andreas Pfeffel neu aufgelegt wurde, versehen mit von ihm selbst gestochenen Illustrationen, befanden sich die Bemühungen um die Sanktionierung des Kultes in einer entscheidenden Phase: 1721 war Johannes von Nepomuk selig gesprochen worden, und bereits 1722 hatte Papst Innozenz XIII. die Erlaubnis zur Einleitung des Kanonisationsprozesses erteilt, obwohl dies nach gängiger Praxis erst zehn Jahre nach der Seligsprechung hätte erfolgen können. 1729 schließlich wurde Johannes von Nepomuk als Märtyrer des Beichtgeheimnisses (*Martyr Sigilli Confessionis*; diese Benennung auf Tafel 22 unten) heilig gesprochen, woraufhin bei Pfeffel eine erweiterte deutsche Ausgabe der Vita Balbíns erschien.

Die Illustrationen Pfeffels bilden mit ihren 31 Tafeln einen der umfangreichsten und wichtigsten Zyklen des 18. Jahrhunderts zu Vita und Legende des Heiligen. Die einzelnen Stationen der Bilderzählung präsentieren sich jeweils als Durchblicke durch einen architektonischen Rahmen, der ausgestaltet ist mit Schriftkartuschen (oben: Bibelstellen, die sich auf die Episoden beziehen lassen; unten: knappe Beschreibung der dargestellten Episode) sowie mit Heiligen des Namens Johannes, deren Vita Parallelen zu der des Johannes von Nepomuk aufweist.

Insgesamt ergeben sich an den zeitgenössischen Altarbau erinnernde Anlagen, bei denen ein zentrales Altarbild seitlich von Heiligenstatuen flankiert wird.

Die Tafeln 22 und 23 zeigen das Martyrium des Heiligen in der Moldau, auf das seine Funktion als Schutzpatron der Schiffer, Flößer und in Wassergefahr befindlichen Personen zurückzuführen ist und aufgrund dessen seine Statue oft auf bzw. bei Brücken aufgestellt wurde.

Auf Tafel 22 wird Johannes von Nepomuk in die Moldau gestürzt, während über ihm ein Putto den das Martyrium symbolisierenden Palmzweig hält, eines der wichtigsten Attribute des Heiligen.

Als Bibeltext dient 2 Samuel 22 [alte Zählung: 2 Könige 22], 17-18: *[Er] zog mich heraus aus gewaltigen Wassern. Er entriss mich meinem mächtigen Feind.* Das paradoxe Verhältnis zwischen diesem Text und dem Bildgeschehen ist wohl so zu deuten, dass die *gewaltigen Wasser* der Bibelstelle als Bild für die Verfolgungen durch den König stehen, von denen Johannes gerade durch seinen Sturz in das reale Wasser befreit wird.

Links der auf seinen geschlossenen Mund deutende hl. Johannes Silentiarius (der Schweiger), ein Bischof des 5. Jahrhunderts, der seine Bischofswürde verschwieg, um wieder als einfacher Mönch leben zu können, und so als »Schweiger« Johannes von Nepomuk ähnelt, der das Beichtgeheimnis nicht preisgeben wollte. Rechts ein Klostervorsteher namens Johannes, der zur Zeit des Bilderstreites in der Ostkirche

(8./9. Jahrhundert) in einem Sack ertränkt wurde und damit wie Johannes von Nepomuk den Tod im Wasser fand.

Tafel 23 zeigt, wie der Plan des Königs scheitert, die Ermordung des Heiligen, die er im Schutze der Nacht ausführen ließ, geheim zu halten: Der Leichnam treibt von Flammen umgeben auf dem Wasser, so dass er sofort Aufmerksamkeit erregt und zahlreiche staunende Menschen herbeieilen.

Im Bibelzitat (Hoheslied 8,6 f.) werden die Flammen moralisierend interpretiert: *Ihre [der Liebe] Glutten sind Feuerglutten, gewaltige Flammen. Auch mächtige Wasser können die Liebe nicht löschen.*

Diese Flammen spielten im Kanonisierungsprozess eine wichtige Rolle und waren wohl auch der Ausgangspunkt für den Kranz aus (meistens fünf) Sternen, der auf zahlreichen Darstellungen den Kopf des Heiligen umgibt, so auch auf den abgebildeten Stichen, wo allerdings die fünf Buchstaben des Wortes *tacui* (*ich habe geschwiegen*) fehlen, die sonst den einzelnen Sternen gerne zugeordnet werden. Es wurde auch vermutet, dass die Sterne den Heiligen als besonderen Verehrer Mariens kennzeichnen, die ebenfalls häufig mit Sternnimbus gezeigt wird. (Vgl. hierzu Sebastiano Concas Gemälde in der Galleria Borghese in Rom: Maria lässt Johannes von Nepomuk einen Sternenkranz überreichen, ca. 1729, oder Cosmas Damian Asams Altarbild in Messkirch: Die Muttergottes von Altbunzlau leitet Johannes von Nepomuk Sterne aus ihrem Nimbus zu, 1736/37.)



S GVALFARDVS CONFESSOR.

DISTELMAYR, CLEOPHAS (Übers.): Sanct Gualfards deß Heyligen Augspurger Beichtigers Leben vnnd Sterben

Augsburg: Christoph Mang [Drucker], 1602
 Signatur: 02/IV.28.4.123-2

S. Gualfardus Confessor (Frontispiz)
 Kupferstich und Radierung, 130 x 168 mm

In Augsburg erinnert noch heute in der Nähe des Domes (Am Schwalbeneck 2) eine Gedenktafel an den Ort, wo um 1069/70 der nie im eigentlichen Sinn kanonisierte hl. Wolfhard (lat. Gualfardus, ital. Gualfardo) geboren wurde. Ab 1097 lebte er ca. 20 Jahre lang als Einsiedler in der Nähe von Verona, später in Verona selbst, wo er zahlreiche Wunder gewirkt haben soll und wo er am 30.04.1127 starb. Seine Gebeine befinden sich heute in der Mensa des Franziskusaltars von S. Fermo Maggiore.

Die Verehrung Wolfhards in Augsburg setzte erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang mit einem gegenreformatorischen Vorstoß der Familie Fugger ein, die den damals in der Stadt vorherrschenden Protestantismus durch die Berufung der Kapuziner nach Augsburg schwächen wollte. Der gelehrte Stadtpfleger Markus Welser, der selbst eine *Vita S. Gualfardi confessoris Augustani* geschrieben hatte, regte als weitere gegenreformatorische Maßnahme an, Reliquien des aus Augsburg gebürtigen Wolfhard für die Kapuzinerkirche zu be-

schaffen. Tatsächlich konnten solche Reliquien bereits am Weihtag (27.10.1602) in die neu erbaute Kapuzinerkirche übertragen werden, die unter das Patronat der hll. Franziskus und Wolfhard gestellt wurde.

Im gleichen Jahr erschien auch die Wolfhardsvita Distelmayers, *vnser lieben Frawen hohen Domstifts zu Augspurg Ministrum altaris* (Geistlicher mit Aufgaben eines Mesners), die auf einer damals in Verona aufbewahrten, heute verschollenen Handschrift basiert, von der eine Abschrift zusammen mit den Reliquien nach Augsburg gebracht wurde. Gedruckt wurde die Schrift bei Christoph Mang, der 1597 nach Augsburg kam, wo er als erster katholischer Buchdrucker seit etwa 60 Jahren tätig war. Dem Text beigegeben ist eine Illustration, die Wolfhard als Einsiedler im Kettenhemd vor einer von der Etsch durchzogenen Landschaft zeigt. Links oben ist die Silhouette von Verona angedeutet; das Boot rechts vom Heiligen erinnert daran, dass er nach jahrelangem Einsiedlerleben von Schiffleuten entdeckt wurde, die ihn *anfänglich für ein Wunderthier oder wilden Waldmenschen gehalten*.

Bildliche Darstellungen Wolfhards sind selten, u. a. auch deshalb, weil es letztendlich nicht gelang, ihn als Stadtpatron zu etablieren. Nach dem Abbruch des Kapuzinerklosters im Zuge der Säkularisation wurden seine Reliquien in die Dillinger Ordensniederlassung verbracht, von wo sie 1853 in die neue Kapuzinerkirche St. Sebastian in Augsburg übertragen wurden.



SCHMID, JACOB: Kleine Ehehalten-Legend, oder heiliger Dienst-Botten Leben beyderley Geschlechts

Augsburg: Franz Anton Strötter, 1738

Signatur: 02/IV.28.4.71angeb.-1

Maria füttert das Jesuskind (Frontispiz)

Bez.: G. B. Göz inv. et sc. A. V. (Gottfried Bernhard

Göz, 1708 Velchrad / Mähren - 1774 Augsburg),

Radierung, 104 x 150 mm

Der Jesuit Jakob Schmid (1689 Bozen - 1740 Landsberg) publizierte mehrere auf einzelne Personen- bzw. Berufsgruppen zugeschnittene Bücher mit kurzen Lebensbeschreibungen von Heiligen und anderen vorbildlichen Menschen. Der Inhalt des ausgestellten Bandes dient *allen Christlichen, frommen Ehehalten, und Dienst-Botten zum Nutz und Nachfolg (Ehehalte: abgeleitet von »Ehe« = Pflicht: jemand, der seine Pflicht erfüllt).*

Ähnliche Sammlungen von der Hand Schmid gibt es z. B. auch für *Hirten und Bauren (Kleine Bauren Legend)*, für *Gaugler, Spihlleut und Comödianten (Die spihlende Hand Gottes ...)*, für *Thoren und Narren (Die weiße Thorheit ...)*, für *Gerichtsdienner, Schörganten, Kerckerhütter und Wachter, wie auch Stock- und Eisenmeister ... Scharpffrichter und Henckersknechte (Das von der Welt verachte, bey Gott angenehme Völcklein ...)*, für *Mörder, Räuber, Zauberer, ... zum Todt verurtheilte Ubelthäter oder Maleficanten (Trauben der Heiligkeit aus denen Dörnern der Boßheit ...)*.

Als Widmungsträgerin der *Ehehalten-Legend* hat Schmid Maria gewählt, insofern ein Vorbild für die Zielgruppe des Buches, als sie sich bei der Verkündigung gegenüber dem Engel Gabriel bereit erklärte, als »Magd des Herrn« Gottes Willen zu erfüllen (vgl. hierzu die Bildunterschrift aus Lukas 1,38). In dieser Rolle zeigt sie auch das Frontispiz, auf dem sie in ihrer *unvergleichliche[n] Demuth* dem dient, den sie *selbst gebohren, und der zugleich der Sohn des Allerhöchsten ist* (Widmung), und zwar, indem sie ihn füttert. Erweitert wird das trotz aller Didaktik heitere Familienidyll durch assistierende Putten, die durch Blasen die Nahrung abkühlen, den Teller halten oder Wäschestücke am offenen Feuer trocknen.

Der Reiz dieser Radierung von Gottfried Bernhard Göz, der Frontispizien zu mehreren Büchern Schmid anfertigte, beruht auf einem lockeren Liniennetz und ist somit ausgesprochen zeichnerisch-graphischer Natur. In die frühe Schaffensperiode des Künstlers verweist das filigrane, symmetrisch angelegte Rahmenornament, das von französischen Grotesken in der Art des Watteau bzw. deren Augsburger Nachahmungen angeregt ist. Es wird zusätzlich eingefasst durch ein strenges Rechteck, so dass sich die Rahmengestaltung dieses Frontispizes stark unterscheidet von späteren charakteristischen Vorgehensweisen des Augsburger Rokoko, die darin bestehen, einen asymmetrischen Rahmen aus Rocailles und Bogensegmenten zusammenzusetzen oder auf einen Rahmen ganz zu verzichten (vgl. Kat.-Nr. 3 bzw. 7).

PALLU, MARTIN: Weeg zu der Vollkommenheit durch die geistliche Übungen des Heil. Ignatii

Augsburg: Matthäus Rieger, 1760
 Signatur: 02/XIII.6.8.1450

Hl. Ignatius von Loyola (Frontispiz)

Bez.: Ios. et Ioa. Klauber Cath. Sc. et exc. A.V.
 (Joseph Sebastian Klauber, um 1700/10 Augsburg - 1768 Augsburg; Johann Baptist Klauber, 1712 Augsburg - 1787 Augsburg)
 Kupferstich und Radierung, 98 x 154 mm

Es handelt sich bei diesem Buch um eine Übersetzung der *Retraite spirituelle à l'usage des communautés religieuses* des Jesuiten Martin Pallu (1661 Tours - 1742 Paris). Wie aus der deutschen Titelfassung hervorgeht, orientiert sich das Werk – allerdings sehr frei – an den 1548 erstmals erschienenen *Exercitia spiritualia* (Geistliche Übungen) des Ignatius von Loyola (1491 Loyola - 1556 Rom), des Gründers des Jesuitenordens. Dieses religiös-didaktische Werk, das Übungsanweisungen für jeden Tag einer vierwöchigen Periode enthält, trug wesentlich zum geistigen Klima der Gegenreformation bei; es will zu seelischer Läuterung durch die Orientierung an Christus ebenso anleiten wie zu bedingungsloser Unterwerfung unter den Willen der Kirche. Das hier gezeigte Frontispiz soll auf die Exerzitien einstimmen, wie aus der Überschrift hervorgeht (*Icon pro praeludiis ...*).

Die Grundgedanken der *Exercitia* formulierte Ignatius bereits 1522/23, als er sich in der am

Ufer des Flusses Cardoner gelegenen Kleinstadt Manresa in einer Phase spiritueller Neuorientierung strengen Bußübungen unterwarf. Des öfteren zog er sich in dieser Zeit in eine einsame Höhle zurück; so erklärt sich, dass das Frontispiz des Buches den an den *Exercitia* schreibenden Ignatius in einem phantastischen, Natürliches und Künstliches (Rocaillen, Voluten) mischenden Felsgehäuse zeigt, das von mehreren Tieren belebt ist. Möglicherweise kommt den Tieren teilweise symbolische Bedeutung zu; z. B. könnte die Schnecke als Sinnbild des »in sich selbst einkehrenden« Menschen gelten.

Inspiriert wird Ignatius bei seiner Niederschrift von der hl. Dreifaltigkeit und, einer Legenden-tradition folgend, von Maria. Letztere ermahnt ihn mit Worten aus 1 Timotheus 4,7: *Exerce te ipsum ad pietatem* (Übe dich in der Frömmigkeit).

Ignatius selbst werden die seine Autorentätigkeit reflektierenden Worte aus Jesus Sirach 39,32 in den Mund gelegt, die in dem Buch unter ihm zu lesen sind: *Et cogitavi, et scripta dimisi* (Ich bedachte es und legte es schriftlich nieder); des weiteren auch die als Bildunterschrift verwendeten Worte aus Psalm 77 (76),13: *Meditabor in omnibus operibus tuis et in adinventionibus tuis exercebor* (Ich erwäge all deine Werke und will nachsinnen über deine Taten).

Ignatius hat eben die Worte *De duobus vexillis* (Von den zwei Bannern) geschrieben, verfasst also gerade die Betrachtung für den vierten Tag der zweiten Woche, in der Christus und Luzifer als Hauptmänner zweier feindlicher Heere vor Augen geführt werden.

Die Banner, unter denen sich die Anhänger des jeweiligen Führers sammeln, sind auch auf dem Stich zu sehen: das aufrechte Banner Christi links, das nach unten gesenkte Luzifers rechts. In die Flucht geschlagen werden neben Luzifer auch die falsche, sündige Welt (»Frau Welt« auf Weltkugel mit Maske zu ihren Füßen) und die sinnliche Liebe (Amorknabe mit verbundenen Augen und Bogen). Der Löwenkopf zwischen »Frau Welt« und Teufel könnte der Sphäre des überwundenen Bösen zuzuordnen sein. Es gibt aber auch die Tradition des Löwen als Christussymbol, so dass er hier möglicherweise mit seinem Gebrüll Welt und Teufel in die Flucht schlägt.

Der Stich vergegenwärtigt darüber hinaus die Gesamtheit der *Exercitia*, und zwar durch vier Psalmzitate, die jeweils eine der vier Exerzitienwochen repräsentieren. Eine wichtige Rolle bei der Auswahl der Psalmzitate spielte die Verwendung des Verbs »exercere«, von dem »exercitia« bzw. »Exerzitien« abgeleitet ist. (Vgl. auch das als Bildunterschrift gewählte Psalmzitat). Dem Zitat zu jeder Woche ist ein bildliches Element zugeordnet, das auf einen Betrachtungsgegenstand dieser Woche verweist. Im Einzelnen:

- ❖ 1. Woche (links seitlich): Psalm 77 (76),7: *Exercitabar, et scopebam spiritum meum* (Ich sann nach, es forschte mein Geist); bildliches Element: Dreifaltigkeit, vgl. hierzu zweite Übung der ersten Woche: *Erwägen, wer Gott ist.* (Geistliche Übungen, S. 130)

- ❖ 2. Woche (auf dem Banner Christi): Psalm 119 (118),15: *In mandatis tuis exercebor* (Ich will nachsinnen über deine Befehle); Bildelement: Christus unter den Schriftgelehrten; vgl.: *Am dritten Tag* [der 2. Woche] *soll Gegenstand der Besinnung sein ... wie* [das Kind Jesus] *von ihnen im Tempel wiedergefunden wurde.* (Geistliche Übungen, S. 159)
- ❖ 3. Woche (rechts, unterhalb des Vogels): Psalm 119 (118), 48: *Exercebar in justificationibus tuis* (Ich sann nach über deine Gesetze); Bildelement: Kreuzigung; vgl.: *Am fünften Tag* [der 3. Woche] *werden wir in der Mitte der Nacht über den Fortgang des Leidens betrachten ... bis zur Kreuzigung.* (Geistliche Übungen, S. 191)
- ❖ 4. Woche (rechts seitlich von Luzifer): Psalm 119 (118),27: *Exercebor in mirabilibus tuis* (Dann will ich nachsinnen über deine Wunder); Bildelement: Auferstehung; vgl.: *In den folgenden Betrachtungen* [der 4. Woche] *gehe man durch alle Geheimnisse der Auferstehung ...* (Geistliche Übungen, S. 198)

Bei dem kreisrunden Feld in der unteren Bildhälfte scheint es sich um einen in die Felswand gebrochenen Durchblick zu handeln. Offen bleibt freilich, wie die dahinter liegende kleinfigurige Szene einerseits und die Figur des Ignatius darüber andererseits, die sich zur Hälfte ebenfalls hinter der Felswand befinden müsste, in einem gemeinsamen Bildraum angesiedelt sein können. Zu sehen ist in dem runden Feld nochmals Ignatius, und zwar an einem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens,

auf dem Krankenlager, nachdem er sich bei der Verteidigung von Pamplona am Pfingstmontag 1521 schwer am Bein verletzt hatte (auf das er im Stich deutet). Erst als er aufgrund dieser Verletzung ans Bett gefesselt war, entschloss sich der bisher als Bediensteter am Hof Ferdinands V. von Kastilien und als Soldat tätige Ignatius, Spross einer Adelsfamilie, zu einem geistlichen Leben.

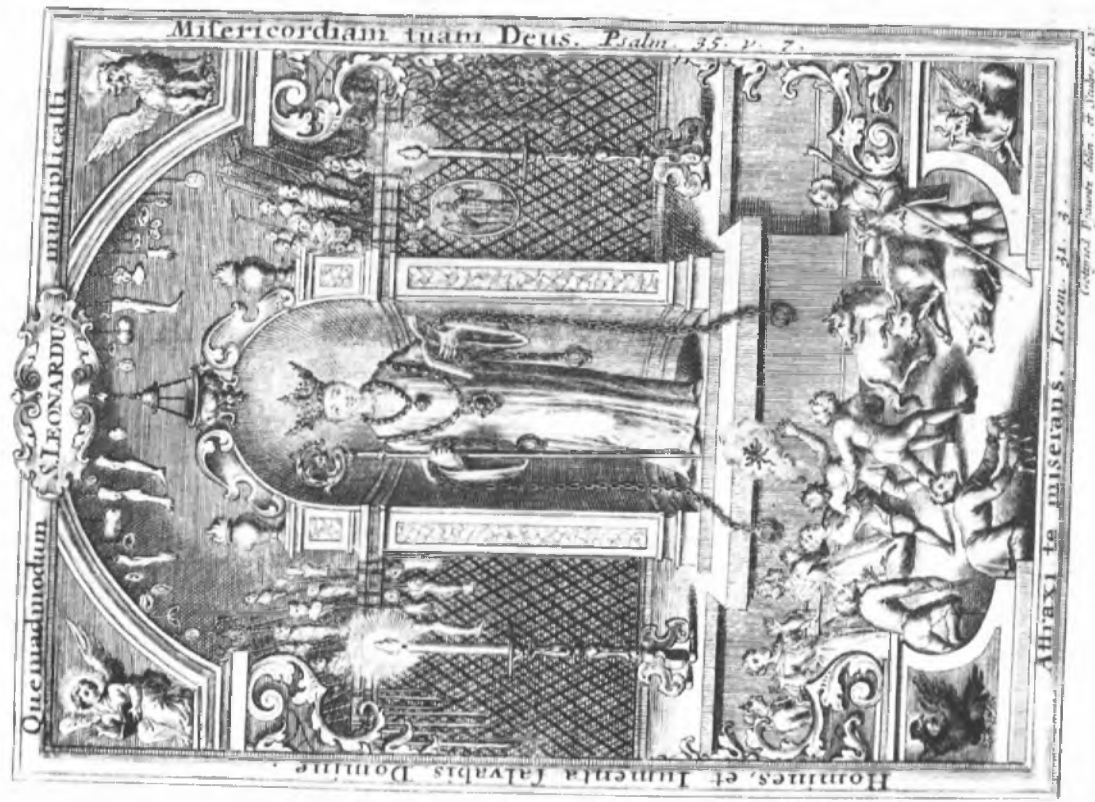
Insbesondere bezieht sich der Stich auf das, was Ignatius in seiner Autobiographie so schildert: *Und als er [Ignatius] so die Sakramente empfing, sagten die Ärzte am Vortag des Hl. Petrus und des Hl. Paulus: Wenn er bis Mitternacht keine Besserung verspüre, könne er sich für tot rechnen. Der genannte Kranke pflegte andächtig zum Hl. Petrus zu sein. Und so wollte unser Herr, dass er in jener selben Mitternacht sich besser zu befinden begann.* (S. 15)

Auf dem Stich tritt der hl. Petrus (kenntlich an den Schlüsseln) mit mahnend erhobener Hand an das Bett des Ignatius. Die dem Kreisrund einbeschriebenen, ebenfalls als Mahnung an Ignatius zu verstehenden Worte stammen aus 1 Timotheus 4,8: *Nam corporalis exercitatio ad modicum utilis est. (Denn körperliche Übung [Ignatius' bisheriges soldatisches Leben] nützt nur wenig.)* Noch klarer wird die Mahnung, wenn man die Fortsetzung dieser Bibelstelle berücksichtigt: *Pietas autem ad omnia utilis est promissionem habens vitae quae nunc est et futurae. (Die Frömmigkeit aber ist nützlich zu allem: Ihr ist das gegenwärtige und das zukünftige Leben verheißten.)* Da als Verfasser des Timotheusbriefes Paulus gilt, wird insgesamt zum Ausdruck gebracht, dass Petrus

und Paulus in der Nacht vor ihrem Festtag Ignatius zu einer Neuorientierung seines Lebens anhalten. Auf die Abkehr Ignatius vom Soldatenleben verweisen außerhalb des Kreisdurchblickes auch der stürzende Brustpanzer und die Kanone zu Füßen der Weltkugel.

Das unter diesem Durchblick liegende Blatt mit der emblemartigen Darstellung handelt laut Inschrift *de ultimo fine*, also von der »letztendlichen Bestimmung« [des Menschen] und stellt so einen Bezug her zur ersten Betrachtung in Pallus Buch, *Von dem Zihl und End des Menschen*; ein Ziel, das kurz und bündig definiert wird: *Gott ist mein Zihl und End* (S. 10). Als Bild für das Streben des Menschen nach diesem Ziel wird auf dem Frontispiz das Zielen mit Pfeil und Bogen auf eine Schießscheibe verwendet; als begleitendes Bibelzitat dient 1 Samuel 20,20 (nach alter Zählung 1 Könige 20,20): *Exercens me ad signum (Ich übe mich im Zielschießen.)*

Insgesamt erweist sich das Frontispiz als ein charakteristisches Produkt aus der Blütezeit der Augsburger Rokokographik, sowohl in seiner extravagantesten, auf räumliche Logik wenig Rücksicht nehmenden Gesamtanlage als auch in der Fülle der auf beschränktem Raum angehäuften Details, schließlich auch im Verzicht auf einen rechteckigen Rahmen und die dadurch erzielte unruhige, geradezu bizarre Silhouette. Wer die Vorlage geschaffen hat, wird auf dem Stich nicht explizit angegeben; möglicherweise geht sie auf einen der Brüder Klaubers zurück, in deren Verlag der Stich angefertigt wurde.



PERCKMAYR, REGINBALD: Leben / und Wunder-Thaten Deß grossen heiligen Abbts / und Beichtigers Leonardi, Deß heil. Benedicti Ordens ... sambt vollständigem Bericht von dem ersten Ursprung / und Aufnahme deß ... Closters ... Unter-Lützelheim

Augsburg: Franz Joseph Eisenbarth d. Ä., 1726
Signatur: 02/IV.28.4.106

Wallfahrtsstatue des hl. Leonhard in Unterliezheim (Frontispiz)

Bez.: Gottfried Pfautz delin. et. Sculps. A. V.
(Gottfried Pfau[nt]z, um 1687 Ulm - 1760 Augsburg)
Kupferstich und Radierung, 128 x 170 mm

Angeblich stammt der historisch schwer fassbare hl. Leonhard – er lebte wohl im 6. Jahrhundert – aus einer adligen fränkischen Familie. Er soll eine Laufbahn am königlichen Hof ausgeschlagen und stattdessen als Mönch, Einsiedler und Klöstergründer gelebt haben, u. a. in Noblat (heute St. Léonard-de-Noblat). Sein im 11. Jahrhundert verstärkt einsetzender Kult – schon der erste Augsburger Heiligenkalender nennt ihn – erfuhr im süddeutsch-österreichischen Raum weite Verbreitung und reiche Ausformung (Leonhardifahrten, -ritte).

Das Buch Reginbald Perckmayrs (1679 ? - 1742 Augsburg), Benediktiner in St. Ulrich und Afra, enthält neben hagiographischen Kapiteln eine Geschichte von Unterliezheim (Kr. Dillingen), wo der Heilige verehrt wurde. Hier bestand zunächst ein im 11. Jahrhundert gegründetes, zu Pfalz-Neuburg gehörendes Benediktinerinnen-

kloster, das im Zuge der Reformation aufgelöst wurde. Nach der Rekatholisierung Pfalz-Neuburgs übergab Pfalzgraf Philipp Wilhelm Unterliezheim 1655 an St. Ulrich und Afra, das dort eine Expositur einrichtete (seit 1732 Propstei). Wieder belebt wurde auch die wohl mittelalterliche Leonhardswallfahrt; 1732 ff. folgte der Neubau der prächtigen Barockkirche.

Das Frontispiz zeigt das Wallfahrtsbild, eine Statue des oft im Benediktinerhabit dargestellten Heiligen, umgeben von Motivgaben und Hilfesuchenden. Ketten kennzeichnen ihn als Patron der Gefangenen: *Er selbst war bei dem König in solchen Gnaden, daß alle Gefangenen, die er besuchte, alsbald ledig wurden gelassen ... Welcher Gefangene seinen Namen im Gefängnis anrief, des Fesseln rissen alsbald, und er ging frei davon ... und kam zu dem Heiligen, und brachte ihm seine Fesseln oder Ketten dar.* (*Legenda aurea*, Benz, S. 854 f.)

Der Hirte und die Tiere verweisen auf den Viehpatron (Deutung der Ketten als Viehketten?), die Frauen und die Figuren der Wickelkinder auf den Patron gebärender Frauen: Leonhard soll der Königin mit Gebet beigestanden haben, als diese bei der Jagd im Wald niederkam. Auch Kranke und von Dämonen Besessene wenden sich an Leonhard und hinterlassen als Motivgaben verkleinerte Abbilder gesunder Gliedmaßen oder nicht mehr benötigter Krücken. Evangelistensymbole und biblische Trostworte rahmen den Stich: *Herr, du hilfst Menschen und Tieren. Gott, wie reich ist dein Erbarmen* (Psalm 36 [35],7-8); *Ich habe dich zu mir gezogen aus lauter Mitleid.* (Jeremia 31,3)



**GINTHER, ANTON: Beschreibung und Inhalt
Aller Begebenheiten und Anstalt / Bey der
Erhaltung / Übertragung und Beysetzung
Deren 3. Heiligen Leiber ... In der Hoch-
Gräfl. Herrschafft Biberbach / In dero
Pfarr-Kirchen Bey dem Heiligen ... Creutz**

Augsburg: Simon Utzschneider, 1687

Signatur: 02/IV.28.4.645-2

*Die Katakombenheiligen der Wallfahrtskirche
Biberbach* (Frontispiz)

Bez.: J. U. K. f. (Johann Ulrich Kraus, 1655

Augsburg - 1719 Augsburg)

Kupferstich und Radierung, 126 x 180 mm

Die Schrift berichtet von der Übertragung sogenannter »Katakombenheiligen« in die unweit Augsburgs gelegene Wallfahrtskirche Biberbach. »Katakombenheilige« sind Gebeine, die vom 16. bis ins 19. Jahrhundert in großer Zahl aus altrömischen Begräbnisstätten zu Tage gefördert und nach recht zweifelhaften Kriterien zu den Überresten von Märtyrern erklärt wurden.

Beschafft wurden die Biberbacher Heiligen von Pfarrer Anton Ginther (1655-1725), der wahrscheinlich auch die vorliegende Schrift zu einem großen Teil verfasst hat, obwohl sein Name nur unter der *Epistola dedicatoria* erscheint. Ginther hatte in den Jahren 1679 ff. bereits mit großem Erfolg die Wallfahrt zum »Herrgöttle von Biberbach«, einem romanischen Kruzifix, initiiert. Nachdem 1684 der Grundstein für eine größere Kirche gelegt worden war, begab er sich 1685 nach Rom, um die Wallfahrt vom Papst be-

stätigen zu lassen und konnte bei dieser Gelegenheit auch die Katakombenheiligen für Biberbach erwerben.

Die Heiligen wurden nach ihrer Übertragung von Rom nach Augsburg zunächst in das zwischen Augsburg und Donauwörth gelegene Benediktinerinnenkloster Holzen verbracht, wo sie *geziehret und gefasset* (S. 7) wurden; am 26. Juli 1687 wurden sie aus Holzen abgeholt und nach Markt in die Kapelle des dortigen Fuggerschlosses überführt. Das Schloss, das heute nur noch teilweise erhalten ist, ist rechts unten auf dem Frontispiz sichtbar; nach links hin wird dargestellt, wie die Heiligen am folgenden Tag *under Lösung deß Geschützes / schallenden Trompeten / Heerpaucken und Musicirung* (S. 8) ihr Ziel erreichen, die Wallfahrtskirche von Biberbach, wo sie bis zum heutigen Tag erhalten sind.

Gewissermaßen als himmlischer Schutz schweben die drei Katakombenheiligen über der Translationsszene in den Wolken: Fortunatus und Laureatus mit Schwert (Hinweis auf Martyrium), Lorbeerkränzen und Palmzweigen (Symbole ihres himmlischen Triumphes), Candida mit Blumenkrone und Lilie (Symbole ihrer Tugend und Reinheit). Über ihnen erscheint, in Anlehnung an das in Biberbach verehrte romanische »Herrgöttle«, Christus am Kreuz.

Biberbach blieb auch in der Folgezeit ein beliebtes Wallfahrtsziel für das schwäbische Umland. Die 1697 geweihte Wallfahrtskirche, im 18. Jahrhundert teilweise neu dekoriert, gehört zu den wichtigsten barocken Kunstdenkmälern im Landkreis Augsburg.



Hieber, Gelasius: Gepredigte Religions-Histori / das ist / Jesus Christus und seine Kirchen offenbahrlich dargezeigt Von Urbegin der Welt an biß an das Ende der Zeiten, Erster Theil

Augsburg, Dillingen: Johann Caspar Bencards, Witwe und Sohn (Eva Maria Bencard, Johann Caspar Bencard d. J.), 1726
Signatur: 02/XIII.8.2.188-1

Allegorie auf die kämpfende und triumphierende Kirche (Frontispiz)

Bez.: Joh. Georg Bergmüller inv. et del.; Balth. Sigm. Setletzky sculps. Aug. Vind. (Johann Georg Bergmüller, 1688 Türkheim - 1762 Augsburg; Balthasar Sigmund Setletzky, 1695 Augsburg - 1771 Augsburg)
Kupferstich und Radierung, 185 x 290 mm

Die Predigten, die der Augustinereremit Gelasius Hieber (1671 Dinkelsbühl - 1731 München) in den Jahren 1706 ff. in der Münchner Augustinerkirche gehalten hatte, arbeitete er später zu einem erbaulichen Lesebuch für die Privatlektüre um. Die Predigten wurden, so das Titelblatt, *nach aufgelößtem oratorischem Faden / zu bequemerem Gebrauch / vor jedermänniglich in diese Les-Form gestellt*. Das dreibändige Werk (erschienen 1726-1733) bietet nach einleitenden Betrachtungen über das Wesen Gottes einen chronologischen Durchgang durch Vorgeschichte und Geschichte der christlichen Religion, woran sich ein Ausblick in die Zukunft anschließt. Insgesamt spannt sich der Bogen so von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht.

Die Bedeutung Hiebers als Schriftsteller und Gelehrter erschöpft sich nicht in religiösem Schrifttum. Er war ein wichtiger Vertreter der frühen Akademiebewegung in Bayern und veröffentlichte zusammen mit zwei weiteren Augustinerchorherren (Eusebius Amort aus Polling und Agnell Kandler, dem Bibliothekar des Münchner Klosters) ab 1722 die erste bedeutende gelehrte Zeitschrift Bayerns, den *Parnassus boicus*, der umfassende Wissenschaftspflege betrieb und als eine wichtige Initiative der gemäßigten katholischen Aufklärung in Süddeutschland gilt. Laut dem Vorbericht zum ersten Band bestand ein besonderes Anliegen des *Parnassus* darin, einzugreifen, *wann jewo ein altes Manuscriptum oder handgeschriebenes Buch oder Register in einem Winkel mit den Schaben und Maden ringet*, d. h., wenn es galt, historische Sprachdenkmäler aufzuspuern und herauszugeben.

Trotz all dieser aufklärerischen Ansätze bewegte sich Hiebers religiöses Denken vielfach in traditionellen Bahnen. Dies verraten z. B. die ganz der Kontroverstheologie verpflichteten Erörterungen konfessioneller Fragen in der *Religions-Histori*, deren Frontispiz ebenfalls nicht unberührt ist vom Geist eines kämpferischen Katholizismus.

Das Frontispiz geht aus von dem am unteren Bildrand zitierten Bibelvers von den *zwei Schwertern* (Lukas 23,38). Dieser Vers führte bereits im Mittelalter zur sogenannten Zweischwerterlehre, in der die beiden Schwerter als Sinnbilder der dem Papst verliehenen geistlichen Macht

und der dem König bzw. Kaiser verliehenen weltlichen Macht benutzt wurden. Die Zweiswerterlehre und die mit ihr verbundenen Diskussionen über die Gleichberechtigung der geistlichen und weltlichen Macht verloren zwar in nachmittelalterlicher Zeit an Bedeutung; nichtsdestoweniger steht auch die allegorische Deutung des Lukasverses auf dem vorliegenden Frontispiz in einem weiteren Sinn in dieser Tradition.

Gezeigt wird, wie Papst- und Kaisertum gemeinsam mit ihren Schwertern die Kirche gegen Angriffe ihrer Feinde verteidigen. Das Papsttum wird repräsentiert durch den ersten Papst, den hl. Petrus, der bei seinem Kampf von einem Blitze schleudernden Putto unterstützt wird, während ein anderer Putto über ihm Tiara und Papstkreuz trägt; für das Kaisertum steht Kaiser Konstantin (reg. 306-337), der das Christentum im Römischen Reich zur Staatsreligion erhob. Der Legende zufolge geschah dies, weil ihm vor der Entscheidungsschlacht an der Milvischen Brücke in Rom gegen seinen Rivalen Maxentius im Jahr 312 ein Kreuz mit der Inschrift *In diesem Zeichen wirst Du siegen* (lateinisch *In hoc vinces*) erschien und er aus der Schlacht tatsächlich als Sieger hervorging. Auf dem Frontispiz verweist die Fahne des Soldaten mit dem Kreuz und der Inschrift auf diesen Zusammenhang. Darüber hinaus besagt *In hoc vinces* hier, dass mit diesem »Zeichen« auch der auf dem Frontispiz abgebildete Kampf gewonnen werden kann, und schließlich dürften

die Worte allgemein als Motto der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches zu verstehen sein. Die Kirche wird symbolisiert durch einen den Petersdom assoziierenden kuppelgekrönten Kirchenbau, der auf einem Felsen errichtet ist. Die Inschrift *Math. XVI.19.* identifiziert an Petrus gerichtete Worte Christi als Quelle für diese Darstellung; freilich sollte man auch den vorhergehenden Vers 18 mitberücksichtigen. Es ist dies eine der Stellen, aus denen die katholische Kirche die Institution des Papsttums ableitet; z. T. sind diese Worte auch in der Kuppel des Petersdomes angebracht: *Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein.*

Die »Mächte der Unterwelt«, die Feinde der Kirche, werden versinnbildlicht durch ein gegen den Felsen anbrandendes Meer und darin schwimmende feuerspeiende Untiere. In Anbetracht der damals noch nicht lange zurückliegenden Türkenkriege könnten mit diesen »Mächten der Unterwelt« insbesondere die Muslime gemeint sein; der Papst- und Kaisertum betonende Kontext lässt aber auch an Protestanten denken.

So schreibt Hieber etwa im zweiten Teil seiner *Religions-Histori* bei der Verteidigung der aus den oben zitierten Matthäusworten abgeleiteten Vorrangstellung des Petrus: *Es mögen nun die*

Ketzer toben und wüten / ja die Porten der Höllen zu Gehülffen anruffen / oder vielmehr derselben als Gehülffen ... dienen und mitstürmen ... so werden sie doch von diesen allerheiligsten Verheissungen Christi keine Jota ... abstossen (Ein und vierzigste Red-Verfassung, S. 459)

Für den Umstand, dass die Untiere zusammengekettet sind, bieten sich zwei Deutungsmöglichkeiten an. Zum einen könnte dies besagen, dass sie bereits teilweise entmachtet sind, vielleicht sogar, dass der demonstrativ die Schlüssel emporhaltende Petrus sie selbst auf diese Weise »gebunden« hat. (Vgl. damit das Motiv des von Michael angeketteten Satans, so z. B. auf Guido Renis Altarbild in Rom, S. Maria della Concezione, um 1635.)

Andererseits könnte man hier eine weitere Stelle aus der *Ein und vierzigsten Red-Verfassung* des zweiten Teils heranziehen, wo Hieber schreibt, dass die Ketzer *weil / sie sich vom rechtmäßigen Kirchen-Richter [Petrus] nicht wollen entbinden lassen / dem Teuffel am Sünd- und Narren-Seil beständig auf- und herum dantzen.* (S. 459) In diesem Fall wären die Schlüssel zu interpretieren als die Macht der katholischen Kirche, Andersgläubige von ihrem Irrglauben zu befreien. In beiden Fällen kann man die in Richtung auf den Dom hin ausgestreckte Hand des Petrus auch als Zeigegestus auffassen: als Hinweis an die Irrenden, wo die wahre christliche Lehre angesiedelt ist.

Als zukünftige Verheißung für die Gläubigen erscheint auf dem Frontispiz inmitten der dunklen Wolkenballungen das vom Lamm Gottes bekrönte himmlische Jerusalem, der Aufenthaltsort der Seligen, wie er in der Offenbarung des Johannes (21,12 ff.) beschrieben wird: *Die Stadt hat eine große und hohe Mauer mit zwölf Toren und zwölf Engeln darauf ... Die Stadt war viereckig angelegt und ebenso lang wie breit [auf dem Stich ist eine Seite der quadratischen Anlage mit drei Toren zu sehen] ... die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm... Nur die, die im Lebensbuch des Lammes eingetragen sind, werden eingelassen.* Dass das Lamm auf einer Erhebung platziert ist, ist aus Offenbarung 14,1 abgeleitet (*Und ich sah: Das Lamm stand auf dem Berg Zion.*)

Entworfen wurde die Szene, deren dem kämpferischen Thema angemessene Hell-Dunkel-Dramatik in dem hier gezeigten kräftigen Druck besonders gut zur Geltung kommt, von Johann Georg Bergmüller, der zu den bedeutendsten Vertretern des süddeutschen Spätbarock zählt. Er machte sich einen Namen vor allem als Schöpfer groß angelegter Freskenzyklen (u. a. in den Klosterkirchen von Ochsenhausen 1727-1729, Dießen 1736, Steingaden 1740-1742), daneben als Ölmaler und Druckgraphiker, als katholischer Direktor der reichsstädtischen Kunstakademie und als einflussreiche Lehrpersonlichkeit.



Ich. Hout. Steenlin. sculps. A. F.

**EISVOGEL, VEREMUND: Concordia animae
Benedictinae cum Deo; Seu reflexiones
asceticae in singulos anni dies ...**

Primum Semestre

Augsburg: Johann Strötter, 1723

Signatur: 02/XIII.6.8.1175-1

*Allegorie auf den geistlichen Weg der Benediktiner
(Frontispiz)*

Bez.: Cosmas Asam delin. Monachij; Ioh. Heinr.

Störcklin sculps. A. V. (Cosmas Damian Asam, 1686

Benediktbeuern - 1739 München; Johann Heinrich

Störcklin, 1687 Cham / Kt. Zug - 1737 Augsburg)

Kupferstich und Radierung, 82 x 153 mm

Mit dem Benediktinerorden war der bayerische Barockmaler Cosmas Damian Asam eng verbunden. Im Auftrag dieses Ordens schuf er 1714-1716 seinen ersten größeren Freskenzyklus im oberpfälzischen Ensding; es folgten weitere Fresken für Benediktiner in Altbayern (Weltenburg, Regensburg / St. Emmeram, Weißenstephan), Oberschwaben (Weingarten), Böhmen (Kladrau, Prag / St. Nikolaus in der Altstadt, Breunau), Schlesien (Wahlstatt) und in der Schweiz (Einsiedeln). Benediktiner war auch der Verfasser des vorliegenden Buches, zu dem Asam das Frontispiz entwarf, einer Sammlung von täglichen Betrachtungen zu Leben und Wirken der Heiligen des Ordens.

Die Darstellung bildet eine Allegorie auf den spirituellen Werdegang der Angehörigen des Benediktinerordens. Rechts vorne steht ein jun-

ger Mann am Anfang dieses Weges, noch weltlich gekleidet und mit vollem Haar anstatt der mönchischen Tonsur. Er hat den Benediktinerhabit bereits ergriffen und lässt eine Krone, Symbol weltlicher Ehren, fallen; weitere weltliche Ehrenzeichen liegen bereits, von ihm unbeachtet, zu seinen Füßen. Er wendet sich ab von der Welt (Weltkugel) und den ihr zugeordneten Mächten: von Satan, der die Welt zwar noch »im Griff« hat, aber doch von Flammenschwert und Blitz des hl. Michael überwunden zur Seite sinkt, und von der Personifikation der sinnlichen Liebe, einem mit Bogen, Liebespfeilen und brennendem Herz ausgestatteten Amorknaben, dessen Bocksfüße ihn sowohl als kleinen Teufel als auch als lüsternen Faun erscheinen lassen.

Hinter dem Mann, der eben das Ordensleben erwählt hat, übergeben Benediktiner ihr mit Gottesliebe (nicht mit der weltlichen Liebe des faunistischen Amorknaben) brennendes Herz dem hl. Benedikt, der sie dazu auffordert: *Fili, praebe mihi cor tuum* (Buch der Sprichwörter 23,26; *Gib mir dein Herz, mein Sohn*).

Ausführlicher formuliert ist die Aufforderung in der Vorrede: *Praebe, & generoso insiste animo virtutis Patris tui*, heißt es dort, und weiter, mit einer Anspielung auf den Beginn der Regel des hl. Benedikt: *Praebe, & auscultata praecepta Magistri*. (*Gib mir [dein Herz] und gib dich mit edlem Herzen der Tugend deines Vaters [Benedikt] hin ... und höre die Vorschriften deines Lehrers.*) Benedikt das eigene Herz geben, heißt also, sich ihm und seiner Lehre anzuvertrauen.



Der Weg über Benedikt führt die Benediktiner schließlich zum gekreuzigten Christus, von dem aus Flammenzungen auf Benedikts Brust niedersinken (d. h., Benedikt ist beseelt von Christus) und der umgeben ist von auf Rosen gebetteten Heiligen, die dem Benediktinerorden angehörten bzw. in enger Verbindung zu ihm standen.

Erkennbar sind Ordensangehörige beiderlei Geschlechts, zwei Bischöfe, ein Kardinal, ein Papst und weltliche Würdenträger, wobei weniger bestimmte Heilige gemeint sein dürften als vielmehr Repräsentanten der im benediktinischen Himmel vertretenen Stände. Bei der gekrönten Figur rechts im Vordergrund denkt man allerdings in erster Linie an den letzten sächsischen Kaiser Heinrich II. (der Heilige; ab 1002 König, 1014-1024 Kaiser), der zunächst für ein Ordensleben als Benediktiner bestimmt war, ehe er die Geschicke des Herzogtums Bayern und später des Deutschen Reiches lenkte.

Die unter dem Kreuz stehenden Benediktiner – und in noch höherem Maße natürlich die Heiligen über ihnen – haben den im Buchtitel genannten zu erstrebenden Zustand erreicht, *Concordia animae benedictinae cum Deo*, also die *Eintracht der benediktinischen Seele mit Gott*.

Knapp umrissen wird der Weg dorthin auch dadurch, dass ein Engel mit bayerischem Rautenwappen auf der Brust *Concordet* posaunt (Er [der Benediktiner], *möge in Eintracht* [mit Gott] *leben*) und das Echo aus dem Wald darauf antwortet *Cor det* (Er *möge sein Herz geben*).

Antithetisch zum Gedanken der *Concordia* zischt die satanische Schlange am unteren Bildrand *Dividabo* (Ich werde [Gott und den Menschen] *entzweien*). Dass sie samt der sie greifenden Hand über den Bildrahmen hinausragt, deutet freilich an, dass Satan und Schlange im Begriffe sind, aus dem Bild her auszustürzen und somit nicht mehr in der Lage sein werden, den im Bild gezeigten Prozess benediktinischer Läuterung zu stören.

Das Durchbrechen des Bildrahmens, hier noch betont durch den Schattenwurf, gehört außerdem zu den bevorzugten illusionistischen Kunstgriffen der zeitgenössischen Wandmalerei, ein Gebiet, auf dem Asam seine bedeutendsten Leistungen schuf.

Der Schild Michaels mit den um ein Kreuz gruppierten Buchstaben entspricht einer Seite der sogenannten Benediktusmedaille. Die vier Buchstaben in den von den Kreuzarmen gebildeten Winkeln stehen für die Worte *Crux Sancti Patris Benedicti* (Kreuz des heiligen Vaters Benedikt). Die anderen Buchstaben bilden eine Abkürzung des Benediktussegens, der vor allem eine Abwehrformel gegen den Satan darstellt, weshalb der Medaille u. a. im Kampf gegen Dämonen große Wirkung zugeschrieben wurde und sie sich auch gut in den vorliegenden kämpferischen Bildkontext fügt. Der Segen lautet: *Crux Sacra Sit Mihi Lux* (Das heilige Kreuz sei mir ein Licht; senkrechter Kreuzbalken) – *Non Draco Sit Mihi Dux* (Der Drache sei nicht mein Führer; waagrechter Kreuzbalken) – *Vade Retro, Satana*.

Numquam Suade Mihi Vana. Sunt Mala, Quae Libas, Ipse Venena Bibas (Weiche zurück, Satan. Rede mir niemals Lügenhaftes ein. Es ist von Übel, was du anbietest, du selbst magst Gift trinken; außen umlaufend, beginnend oben im Uhrzeigersinn).

Die Ursprünge der Medaille, die auf der anderen Seite Benedikt selbst zeigt, reichen ins späte Mittelalter zurück. So findet sich in einer Mettener Bibelhandschrift des frühen 15. Jahrhunderts (heute München, Bayerische Staats-

bibliothek, Clm 8201) eine Darstellung Benedikts mit einem Stabkreuz und einem Spruchband, auf die die Worte des Benediktussegens verteilt sind. Ihre Blütezeit erlebte die Medaille allerdings erst nach der Entstehung des hier gezeigten Frontispizes, nachdem Papst Benedikt XIV. 1741/42 den Gebrauch der Medaille gutgeheißen hatte. Dies geschah interessanterweise vor allem aufgrund einer Initiative des Benediktinerklosters Breunau bei Prag, dessen Prälatensaal Asam 1728 ausgemalt hatte.





EISVOGEL, VEREMUND: Recipe medico-christianum seu exercitia spiritualia

Augsburg: Johann Strötter, 1724

Signatur: 02/XIII.6.8.1389

»Geistliche Apotheke« mit Christus in der Gnadenkelter (Frontispiz)

Bez.: I. M. Gutwein sc. A. (Johann Melchior Gutwein, tätig in Augsburg, 1. Hälfte 18. Jahrhundert)

Kupferstich und Radierung, 93 x 164 mm

Zweck dieses Exerzitienbuches ist die moralische Regeneration des sündigen Menschen. Das Frontispiz (gestochen von Johann Melchior Gutwein, dem Mitglied einer Goldschmiede- und Kupferstecherfamilie) bedient sich der im Barock beliebten Allegorie der »geistlichen Apotheke« und kleidet den Gedanken der Regeneration in das Bild des kranken Menschen, dem Heilmittel aus einer Apotheke verabreicht werden.

Ein besonders wichtiger Bestandteil der Arzneimittel, die in der auf dem Frontispiz gezeigten Apotheke hergestellt werden, ist Christi Blut, das durch eine Kelter aus seiner Seitenwunde gepresst und von einem Engel in einer Schale aufgefangen wird. Beschriftet ist die Kelter mit einem Zitat aus Matthäus 11,28: *Et ego reficiam vos* (Und ich werde euch heilen); die unmittelbar vorangehende Aufforderung Christi ist über ihm in einer Kartusche angebracht: *Venite qui laboratis et onerati estis*. (Kommt alle zu mir, die ihr euch plagt und schwere Lasten zu tragen habt.)

Abgeleitet ist die seit dem Mittelalter verbreitete Vorstellung des Keltervorganges als Bild für die Passion Christi aus verschiedenen Bibelstellen (wichtig etwa Jesaja 63,3: *Ich allein trat die Kelter* oder Offenbarung 19,15: *und er tritt die Kelter des Weines*) und aus der Bedeutung des Weines als eucharistischem Symbol für das Blut Christi. Christus wird in dieser Tradition zunächst dabei gezeigt, wie er die Kelter tritt und Trauben auspresst, später dann auch (wie hier) als Schmerzensmann, der selbst ausgepresst wird.

Der Barock kennt auch Darstellungen des Schmerzensmannes ohne Kelter inmitten einer Apotheke und entwickelte des weiteren den Bildtypus, der Christus selbst als den Apotheker zeigt; all dies ikonographische Muster, die im Stich anklingen.

Passion und Blut Christi können als Voraussetzung dafür gelten, dass sich auf der Apothekerswaage links die Waagschale mit dem Zweig der Gnade senkt, so dass sie schwerer wiegt als die Schale mit dem Schwert des Gerichts. Die dem kranken bzw. sündigen Menschen drohende Strafe Gottes wird also abgewendet, so dass der Engel neben der Waage gewissermaßen das abgewogene Quantum Gnade in sein Rezept aufnehmen kann.

Rechts zerstoßen Engel Herzen in einem Mörser und erzeugen so das Heilmittel *Contritio* (Zerknirschung); die Gefäße in den Wandregalen enthalten weitere Heilmittel wie z. B. *Castitas* (Keuschheit), *Humilitas* (Bescheidenheit), *Horror peccati* (Abscheu vor der Sünde), *Patientia* (Geduld).

Schwerer zu deuten sind die Tätigkeiten der Putti links unten: Über einem Ofen wird eine Flüssigkeit destilliert, die ein Putto in ein (herzförmiges) Gefäß abfüllt (Herstellung des Heilmittels »Liebe«); ein weiterer Putto beschäftigt sich mit einer Art Einmachglas. Möglicherweise ist die Aufbewahrung im Glas als bildliche Entsprechung gedacht zu der von dem Putto geforderten Beständigkeit bzw. Standhaftigkeit. Dessen Worte *Constans esto* (Sei standhaft) spielen vielleicht an auf die Worte Christi an Paulus aus Apostelgeschichte 23,11: *Constans esto sicut enim testificatus es de me Hierusalem sic te oportet et Romae testificari* (Sei standhaft! denn wie du für mich in Jerusalem Zeuge warst, so mußt du auch in Rom Zeuge sein).

Der Hintergrund gewährt einen Ausblick in einen Krankensaal, in dem ein Engel eben eine in der Apotheke hergestellte Arznei einem Kranken verabreicht, an den sich auch Christus wendet mit der Aufforderung: *Recipe et sequere* (Nimm [die Medizin] und folge [mir]). Die Verwendung des lateinischen Verbs »recipere« (»(ent)gegennehmen«) ist insofern besonders auf die Allegorie abgestimmt, als von ihm das Wort »Rezept« abgeleitet ist bzw. dessen im Buchtitel verwendete (mittel-/neu-)lateinische Entsprechung »recipe«.

Überhaupt korrespondiert der Buchtitel mit dem Frontispiz, indem auch er die Metaphorik von Krankheit und Heilung verwendet: *Recipe medico-christianum seu exercitia spiritualia ... ad curandas animae in spiritu languidae infirmitates periculosas instructa medicinis tum S. scripturae, et*

SS. patrum, tum doctrinarum moralium et asceticarum efficacissimis (Ärztlich-christliches Rezept oder geistliche Übungen ... zur Heilung der gefährlichen Gebrechen der im Geiste geschwächten Seele, versehen mit äußerst wirksamen Heilmitteln sowohl der Heiligen Schrift und der Kirchenväter als auch der Morallehre und Aszetik).

Die durch den Kelterchristus gegenwärtige Passionsthematik des Frontispizes wird ausgebaut durch die unter der Decke angebrachte Zusammenstellung von Leidenswerkzeugen bzw. Gegenständen aus einzelnen Episoden der Passion Christi. Diese sogenannten Arma Christi (»Waffen Christi« im Kampf gegen Sünde und Tod) stehen in einer im späteren Mittelalter einsetzenden reichen ikonographischen Tradition. Häufig dienten sie dazu, durch Vergegenwärtigung möglichst vieler Stationen der Passion deren Nachvollzug in Andacht oder Meditation zu ermöglichen. Während sie mitunter einfach in additiver Reihung nebeneinander gestellt oder um die zentrale Figur eines Schmerzensmannes bzw. Gekreuzigten herum angeordnet wurden, unternahm man bereits früh Versuche, sie zu einem stärker strukturierten Ensemble zusammenzustellen, z. B. indem man sich von der weiteren Bedeutung des Wortes »arma« = Wappen anregen ließ und aus den Gegenständen einen Wappenschild gestaltete.

Die Bemühung um geschlossene Wirkung ist auch auf dem vorliegenden Frontispiz mit seiner symmetrischen Ausrichtung der Arma besonders ausgeprägt, wobei der Entwerfer auf

ihm bekannte, teilweise im Mittelalter entstandene Muster zurückgriff: Bereits in einer englischen Handschrift des 15. Jahrhunderts (London, British Library, Ms. Cotton Faust. B VI, Desert of Religion) z. B. ist die Dornenkrone dort platziert, wo sich Längs- und Querbalken des Kreuzes treffen, und sind der Stab mit dem essiggetränkten Schwamm, der Christus am Kreuz gereicht wurde, sowie die Lanze, mit der seine Seite durchbohrt wurde, diagonal zu Seiten des senkrechten Kreuzbalkens angeordnet.

An weiteren Arma zeigt das Frontispiz: ein Seil, mit dem Lanze und Stab mit Schwamm an den Querbalken des Kreuzes gebunden sind (Fesselung Christi); Rute und Geißel, mit denen Christus geschlagen wurde, beide aufgehängt an Nägeln des Querbalkens; eine Kette (der Ring links legt nahe, dass er um den Hals Christi gelegt

wurde); ein Eisenhandschuh (für die Schläge, die Christus empfing, vgl. insbesondere Johannes 18,22: *... auf diese Antwort hin schlug einer von den Knechten, der dabei stand, Jesus ins Gesicht und sagte: Redest du so mit dem Hohenpriester?*); eine Laterne (nächtliche Gefangennahme Christi); der Sack mit dem Lohn des Judas, den Silberlingen; das Schilfrohr (vgl. Matthäus 27,29: *... und gaben ihm einen Stock in die rechte Hand; dieses »Spottszepter« in der bildenden Kunst häufig als Ast oder Schilfrohr*).

Insgesamt ist das Frontispiz ein hervorragendes Beispiel dafür, wie der Barock mittelalterliche Ikonographie aufgreift (Kelterchristus, Arma Christi), sie mit neuen Elementen anreichert (»geistliche Apotheke«) und das so Entstandene in einer Mischung aus volkstümlicher Anschaulichkeit und Gelehrsamkeit vorträgt.





**FERLER, JOHANN: Hodie mihi, cras tibi,
Heunt an mir, Morgen an dir / Das ist:
Schmerz-volle Einladung der armen in
dem Fegfeuer leydenden Seelen / An alle
Catholische mitleydende Christen**

Augsburg: Joseph Gruber, 1723

Signatur: 02/XIII.6.4.253

Memento Mori (Frontispiz)

Bez.: I. M. Gutwein sc. (Johann Melchior Gutwein,
tätig in Augsburg, 1. Hälfte 18. Jahrhundert)

Kupferstich und Radierung, 138 x 170 mm

Als Frontispiz ist dieser Sammlung kurzer, sich mit dem Sterben und dem Jenseits befassender Predigten ein *Memento mori* beigegeben, das in seiner Gestaltung an die in Mittelalter und Barock beliebten Totentanzdarstellungen erinnert: Gerippe treten zu vornehm gekleideten, mit irdischem Zeitvertreib beschäftigten Menschen und reichen ihnen Zettel mit der Aufschrift *Cras tibi*, der zweiten Hälfte des lateinischen Spruches *Hodie mihi, cras tibi*, der Sirach 38,22 variiert (frei übersetzt: *Heute bin ich so, morgen wirst du so wie ich sein*). Die Gerippe weisen die Menschen also auf ihren Tod hin, wobei sie den ersten Teil des Spruches (*Hodie mihi*) selbst durch ihr Erscheinungsbild repräsentieren.

Links erkennt man einen Lautenspieler, über dem eine Schriftkartusche ankündigt *Musica vertetur in luctum* (Die Musik wird sich [beim Tod] in Klage verwandeln), rechts einen Geld zählenden Mann, an den sich die Mahnung richtet *Quae parasti, cuius erunt?* (Wem wird dann [nach dei-

nem Tod] *all das gehören, was du angehäuft hast?*); ein Zitat aus dem Gleichnis vom reichen Mann (Lukas 12,16 ff.). Über dem tafelnden Paar verkündet eine Kartusche das Hauptmotto aus Kohelet 1,2: *Vanitas vanitatum* (Alles ist eitel). Ergänzt wird das *Memento mori* durch die Darstellung des Jüngsten Gerichts: Auf die Verkündigung des Posaunenengels hin (*Surgite mortui - Erhebt euch, ihr Toten*) steigen Tote aus den Gräbern eines Friedhofs.

Die Kirche ist erkennbar als St. Michael auf dem 1600 auf Betreiben der Jesuiten angelegten, noch heute existierenden katholischen Friedhof vor dem Gögginger Tor (heute Hermanfriedhof). Mehrere der Predigten wurden nach Angaben im Text hier gehalten; eine davon anlässlich des Wiederaufbaus der ursprünglich 1603/05 (vielleicht nach Plänen von Elias Holl) errichteten, 1703 im Spanischen Erbfolgekrieg beschädigten und 1712 neu geweihten Kirche (3. Exhortation: *Auf der Capell deß Freydhoffs in Augspurg / als dise widerum erneuret / gehalten*).

Der Verfasser, der Augsburger Dominikaner Johann Ferler, profilierte sich u. a. als Kontrovertheologe, wollte aber dennoch 1733 zum Protestantismus übertreten. Er suchte Zuflucht in einem Gasthaus; doch wurde, ehe er sich unter den Schutz des protestantischen Bürgermeisters stellen konnte, sein Prior von dem Vorfall in Kenntnis gesetzt. Ferler wurde daraufhin mit Gewalt ins Kloster zurückgebracht; einige Quellen behaupten sogar, er sei bis zu seinem Tode 1735 dort gefangen gehalten worden.



**KÜSEL, MELCHIOR; KÜSEL, MATTHÄUS:
Cenotaphium piis manibus Ferdinandi III.
Rom. Imp.**

Augsburg: Melchior und Matthäus Küsel, 1657
Signatur: 02/IV.14.4.49

Crescit cum nihil addis (Emblem 2)

Ausführung: Melchior Küsel (1626 Augsburg -
1683 Augsburg), Matthäus Küsel (1629 Augsburg -
1681 [?] Augsburg)

Kupferstich und Radierung, 140 x 167 mm

Aus Anlass des Todes hochgestellter Persönlichkeiten wurden insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert in Kirchen häufig Trauergerüste (*Castra doloris*) errichtet, die mit Figuren, Sinnbildern und Inschriften geschmückt waren. Da einer Person oft mehrere derartige *Castra* zugeordnet wurden, bildete der Sarg mit der Leiche nicht zwangsläufig den Mittelpunkt des Aufbaus. Gefertigt wurde das *Castrum* zumeist aus leichten Materialien wie Brettern, Pappe und Tuch, da es rasch aufgebaut werden musste und ohnehin nicht für dauerhafte Aufstellung bestimmt war.

Besonders gepflegt wurde diese Tradition am kaiserlichen Hof in Wien. Die hier gezeigte Publikation bezieht sich auf ein *Cenotaphium* (wörtlich: leeres Grabmal), das 1657 für die Trauerfeierlichkeiten zum Tode Kaiser Ferdinands III. (1608-1657; Kaiser seit 1637) in der Wiener Jesuitenkirche geschaffen wurde.

Abgebildet werden Embleme und Personifikationen von Tugenden, mit denen das Trauer-

gerüst geschmückt war, samt den zugehörigen Inschriften. Die gedankliche Konzeption der Dekoration geht sicher auf Angehörige des Wiener Jesuitenkollegs zurück; auf einigen Stichen ist ein nicht näher bekannter J. G. Maichel als *poeta* (Dichter) angegeben. Wer für die bildliche Umsetzung dieser Konzeption und damit für die Vorlagen zu den Graphiken der Brüder Küsel verantwortlich war, ist nicht bekannt.

Das Icon (Bild) der Embleme ist jeweils von kaiserlichen Insignien, einem Lorbeerkranz und dem doppelköpfigem Reichsadler, gerahmt. Das Lemma (Motto) ist in das Icon integriert; die Kartusche, die dem Adler als Standfläche dient, enthält eine *Subscriptio* (Auslegung) in lateinischen und deutschen Versen, wobei die deutschen Verse die Gedanken der lateinischen paraphrasieren und nicht eigentlich übersetzen. Das gezeigte Emblem basiert auf einem spitzfindigen gedanklichen Paradoxon: Der Tod als Verneinung und Ende des Lebens malt Nullen; nichtsdestoweniger behauptet das Lemma: *Crescit cum nihil addis* (Er [Ferdinand] wächst, obwohl du [Tod] nichts hinzufügst.) Das »Wachsen« wird dadurch ermöglicht, dass Gott das Schriftband mit den Nullen ergreift, eine Eins vor die Nullen setzt (vgl. die *Subscriptio*) und so eine riesige Summe entstehen lässt. Gemeint ist damit, dass Ferdinand nach dem Tod wächst, indem er von Gott den Lohn für sein frommes Leben erhält. *Haec Austriacorum felix est Arithmetica*, resümiert die *Subscriptio* – Dies ist die glückliche Arithmetik des Hauses Österreich.



**KOLB, JOHANN CHRISTOPH: Cor laetificans
castrum doloris Christo Redemptori S.
Oder: Hertz-erquickende Trauer-Bühne /
Dem Erlöser Menschlichen Geschlechts
Christo Jesu**

Augsburg: Johann Christoph Kolb, 1708
Signatur: 02/XIII.6.2.87

Soli polo (Emblem 7)

Entwurf: Johann Andreas Thelott (1655 Augsburg -
1734 Augsburg); Ausführung: Johann Christoph
Kolb (1680 Augsburg - 1743 Augsburg)
Kupferstich und Radierung, 139 x 205 mm

Das *Cor laetificans Castrum Doloris* enthält ausführlich erläuterte Embleme, wie man sie an einem zu Ehren Christi errichteten *Castrum doloris* (vgl. Kat.-Nr. 14) anbringen könnte. Das *Castrum doloris* für Christus als Ganzes wird freilich nicht gezeigt, es existiert nur *in dem Hertzens-Tempel andächtiger Christen*; letztlich handelt es sich also um eine Emblemsammlung zur Passion.

Laut der Vorrede an den Leser geht die gedankliche Konzeption der Embleme zurück auf einen nicht namentlich genannten *hochgelehrten Herrn und Patron*. Die bildliche Umsetzung erfolgte durch den Goldschmied und Graphiker Johann Andreas Thelott, der einer namhaften, ursprünglich aus Dijon stammenden Künstlerfamilie angehörte, die seit 1585 in Augsburg nachweisbar ist; Paul von Stetten nannte ihn gar den *berühmtesten Augsburger Künstler in getriebener Arbeit* (*Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, 1779, S. 476).

Die qualitätvollen Kupferstiche nach Thelotts Vorlagen fertigten der Verleger Johann Christoph Kolb und sein Schwager Johann Böcklin. (Möglicherweise handelt es sich hier um den 1657 in Augsburg geborenen und 1709 in Leipzig gestorbenen Johann Christoph Böcklin.) Kolb verfolgte mit diesem Werk nicht nur erbauliche Absichten; er hoffte, das Werk werde auch *die Kunst-aestimirende hochgeneigte Liebhaber / sie seyen gelehrt oder ungelehrt / wegen seiner Trefflichkeit gewiß ungemein contentieren*. (Vorrede)

Trotz der komplexen bildlichen Darstellungen und der zahlreichen begleitenden Texte orientieren sich die Embleme, bestehend jeweils aus einem Kupferstich und einer gegenüberliegenden Textseite, an der klassischen Struktur Lemma – Icon – Subscriptio (vgl. Kat.-Nr. 14), bieten freilich eine stark ausgebaut Variante dieses Schemas.

Dies lässt sich auch am hier gezeigten siebten Emblem der Folge aufzeigen. Im Mittelpunkt des Kupferstiches in kreisrundem Feld das Icon, das auf der gegenüberliegenden Textseite verbalisiert wird: *Ein Magnet-Nadel / welche sich / unerachtet der Himmel voller Stern / nur allein nach dem Pol [bzw. dem Polarstern] richtet*. Das lateinische Lemma *Soli Polo* (*Allein nach dem Pol*) ist auf dem Kupferstich oberhalb des Icons dem Bildgegenstand entsprechend einem Stern eingezeichnet; ein alternatives deutsches Lemma in Versform (*Ich weiche nicht / von meinem Liecht*, d. h., vom Polarstern) ist unterhalb des Icons

auf der mit Sternen geschmückten Tischdecke zu lesen. Beide Lemmata werden, als *Überschrift* bezeichnet, auf der (nicht abgebildeten) Textseite wiederholt.

Die Deutung von Lemma und Icon ist normalerweise der Subscriptio vorbehalten; hier freilich findet sich eine solche Deutung bereits in dem Schriftband, das Putten über dem Icon halten, bzw. in den ersten Zeilen der Textseite, wo bereits ausgesagt wird, wofür die sich stets nach dem Pol bzw. Polarstern ausrichtende Magnetnadel als Bild steht: nämlich für *Christi unveränderliche[n] Gehorsam in Erfüllung der Heil. Schrift*, wie er in Matthäus 26,54 und 56 zum Ausdruck kommt. Der Bibeltext selbst wird nirgends zitiert (auch nicht auf der Textseite); seine Kenntnis wird gewissermaßen vorausgesetzt. Vers 54 enthält die tadelnden Worte Christi an einen seiner Jünger (bei Johannes wird hier Petrus genannt), nachdem dieser versucht hat, Christus gegen seine Häscher zu verteidigen: *Wie würde dann aber die Schrift erfüllt, nach der es so geschehen muß?* In Vers 56 erklärt Christus den Häschern selbst, warum er sich hat verhaften lassen: *Das alles aber ist geschehen, damit die Schriften der Propheten in Erfüllung gehen.*

Einer Subscriptio im formalen Sinn entsprechen die auf dem Stich unterhalb des Icons angebrachten Verse sowie die *Betrachtung* auf der gegenüberliegenden Textseite. Diese *Betrachtung* bringt eine neue Ausdeutung des Icons: Der auf den Polarstern hin ausgerichteten Magnetnadel entspricht nun nicht mehr Christus, sondern

ganz allgemein jeder Christ, der in der Nachfolge des von Christus gegebenen Exempels sich in den Willen Gottes ergibt. Implizit angedeutet wird dabei auch ein Vergleich der Christen mit den auf dem Kupferstich im Hintergrund sichtbaren Schiffen (die zur Orientierung der Magnetnadel bedürfen): *wir Christen schweben alle auf dem offenbaren Meere*. Die Verse auf dem Kupferstich kombinieren beide Deutungen: Sie kommentieren den Gehorsam Christi und fordern den Leser zu ähnlichem Verhalten auf (*habt nur den Himmel lieb*).

Die Deutung der Magnetnadel erfolgt allerdings nicht nur durch Texte, sondern auch durch bildliche Elemente auf dem Kupferstich, die Gedanken der Verse und der *Betrachtung* illustrieren: So steht links neben dem Icon Christus, der mit einer Hand auf ein Buch deutet mit dem Text *Im Buch [Bibel] ist von mir [Christus] geschrieben deinen Willen mein Gott thue ich gerne*, mit der anderen Hand nach oben, also zu Gott.

Ihm gegenüber sitzt eine Figur, die, nach Geste und Blick zu schließen, den Christen verkörpert, der, wie in der *Betrachtung* gefordert, sich an Christus orientiert und so zum Gehorsam gegenüber Gott geführt wird (von Christi erhobener Hand gewissermaßen weitergeleitet wird). Da das bereits erwähnte deutsche Lemma *Ich weiche nicht von meinem Licht* in unmittelbarer Nachbarschaft dieser Figur angebracht ist, könnte man die Worte auch dieser Figur in den Mund legen und sie auf das Verhältnis zwischen Christ und Christus beziehen. Vielleicht sind in diesem Zusammenhang auch die zwi-

schen den beiden Figuren markant aufragenden Kerzen als Bild für Christus, das Licht der Christen, zu verstehen.

Von einiger Erfindungsgabe zeugt es, wie die Bild- und Textelemente des Emblems auf dem Kupferstich in eine altarähnliche Struktur eingefügt sind: Über einem mensaartigen Sockel, in den die Vers-Subscriptio eingeschrieben ist, erhebt sich ein Aufbau, der vor allem als elaborierter Rahmen für das Icon dient, das gewissermaßen die Stelle des Altarblattes einnimmt; unmittelbar gerahmt wird das Icon, dem zentralen Gegenstand (Kompass) entsprechend, von einem Ring mit Gradeinteilung, an dem oben verschiedene weitere Messinstrumente befestigt sind.

Der Stern (ebenfalls ein Textträger), die Putten mit dem Schriftband und der Baldachin bilden ein Ensemble, das an die Auszüge zeitgenössischer Altäre erinnert; dass sich ein Baldachin (etwa aus Stuck) weit nach unten fortsetzt, begegnet dort ebenfalls gelegentlich.

Christus und die gegenüberliegende Figur nehmen die Position der häufig das Altarbild flankierenden Plastiken ein; lediglich der Tisch mit Kompass und Kerzen zwischen ihnen weicht von den im Altarbau üblichen Formschemata ab und bringt sogar ein irrationales Element in die Darstellung: Bei näherem Hinsehen setzt dieser Tisch nämlich teilweise auf der Mensa auf, ragt dann aber samt den darauf befindlichen Gegenständen in die Landschaft dahinter, die nun nicht mehr als zweidimensional zu denkendes »Bild im Bild« erscheint, sondern als durch eine Art Fensterdurchbruch hindurch sichtbarer Ausblick.

Auch die anderen Kupferstiche dieses Werkes verdanken einen erheblichen Teil ihres Reizes der geistreichen Art, wie sich Johann Andreas Thelott mit dem Thema des kunstvoll gerahmten »Bildes im Bild« auseinandersetzt und dabei eine ganze Reihe verschiedenartiger Lösungen findet.



SOLIS OPUS.



REINZER, FRANZ: Meteorologia philosophico-politica, Das ist : Philosophische und Politische Beschreib- und Erklärung der Meteorischen / oder in der obern Luft erzeugten Dinge

Augsburg: Jeremias Wolff, 1712

Signatur: 02/III.7.2.11

Solis Opus (Emblem 29, S. 136)

Entwurf: Wolfgang Joseph Kadoriza

(nachgewiesen in Linz 1692 - 1730)

Kupferstich und Radierung, 137 x 140 mm

Das Werk des Jesuiten Franz Reinzer (1661 Graz - 1708 Krems) erschien erstmals 1697 in lateinischer Sprache und wurde später *wegen der darinnen enthaltenen raren und anmuthigen Materien* (Titelblatt) ins Deutsche übersetzt.

In dieser Schrift mischen sich auf eigentümliche Weise Naturwissenschaften und moralische Belehrung: Auf die wissenschaftliche Beschreibung eines Naturphänomens folgt jeweils eine *Politische Schluß-Rede*, in der das Naturphänomen zur bildlichen Veranschaulichung einer moralischen Sentenz herangezogen wird, die dem Staatsmann oder *Politicus* ans Herz gelegt wird. Illustriert wird jede dieser Reden mit einem emblematischen, aus Icon und Lemma bestehenden Kupferstich. Das Lemma mit einer freien deutschen Übersetzung wird am Ende der *Rede* wiederholt, gefolgt von lateinischen und deutschen Versen, die die Subscriptio des Emblems darstellen. Darüber hinaus kann in einem weiteren Sinn die gesamte *Schluß-Rede* als Subscriptio gelten.

Als Entwerfer ist auf dem allegorischen Frontispiz und mehreren der Embleme Wolfgang Joseph Kadoriza genannt, der in Linz tätig war, wo auch Reinzer einige Jahre Philosophie lehrte. Als ausführende Stecher signierten Johann Stridbeck, Johanna Sibylla Kraus und Andreas Matthäus Wolfgang.

Das Kapitel *Von der Figur deß Regen-Bogens* wird abgeschlossen durch eine Rede zum Thema *Die hohe Geburt soll mit anständigen Thaten bewiesen werden.* (S. 135) Das zugehörige Emblem zeigt einen Regenbogen, der im Lemma als *Solis opus* (*Werk der Sonne*) tituliert wird und aufgrund dieses *edlen Ursprung[s]* mit einem Adligen verglichen werden kann. Freilich steht der Regenbogen für einen fragwürdigen Adel: *Alldiweilen er aber zu seiner Erhaltung selbstn nichts beytraget; so verschwindet er nach einem halbstündigen Schein wiederum; und sein gantzer Adel verfliegt mithin in die Luft.* Ein *wahrhaffter Edelmann* hingegen, so der Text, *beweiset seinen Adel durch löbliche Thaten, erwirbt ihn sich durch eigene Tugend.* (S. 136 f.)

Einen solchen Adligen repräsentiert der im Vordergrund des Bildes dargestellte Ritter, der im Kampfspiel einen den wahren Adel symbolisierenden Lorbeerkrantz zu erringen versucht, der »getragen« wird von trophäengeschmückten Säulen, die die Tugend versinnbildlichen. Die im Vergleich zu den Säulen gebrechlich wirkenden Bäume, an denen der Orden des goldenen Vlieses aufgehängt ist, dürften wiederum auf den Adel zu beziehen sein, der sich auf Abstammung und äußerliche Ehrenzeichen verlässt.



SCHMIDT, JOHANN CHRISTOPH: Silber-Kauff / Oder / Neue / und zuvor niemals gedruckte Tariffa

Augsburg: Johann Christoph Schmidt, 1681
 Signatur: 02/IX.6.8.10

Mythologische Allegorie (Frontispiz)

Bez.: A. D. del., J. Christoph Schmidt sc.
 (Abraham II Drentwett [?], 1647 Augsburg - 1729 Augsburg); Johann Christoph Schmidt, um 1657 Worms - Augsburg 1732)
 Kupferstich und Radierung, 95 x 161 mm

Das Buch enthält Tabellen zur Umrechnung von Silber in mehrere gängige Währungen und wird auf der Titelseite *allen Kauff-Herren / Handels-Leuthen / Jubilirn, Gold- und Silber-Arbeiteren / Müntz-Maistern* empfohlen. Die Publikation eines solchen Werkes lag durchaus nahe in einer Stadt, die damals berühmt war für die Erzeugnisse ihrer Gold- und Silberschmiede.

Der Ersteller der Tabellen, Johann Christoph Schmidt, stellt sich auf der Titelseite vor als *junge[r] Geselle und Kupffler-Stecher / von Worms gebürtig / anietzo allhier* [in Augsburg]. Seine Jugend und die damit verbundenen Ambitionen betont er auch selbstbewusst in dem den Tabellen vorangestellten Gedicht: *Durch Kunst und Tugend steigen / steht auch der Jugend frey*.

Hauptzweck des Gedichtes ist es freilich, die mit dem Vokabular der antiken Mythologie vorgetragene Allegorie des Frontispizes zu erklären, die von Schmidt selbst gestochen wurde, wohl nach einer Vorlage von Abraham II Drent-

wett, dem Angehörigen einer Augsburger Goldschmiedefamilie, der wiederholt auch als Entwerfer für Kupferstiche tätig war.

Den Mittelpunkt bildet der Schmiedegott Vulkan, der für den Berufsstand der Gold- und Silberschmiede steht, hat er doch (so das Gedicht) den Wagen des Phoebus *mit Silber / Gold und Stein versetzt und beschlagen* und dem Jupiter *güldne[s] Tafel-Zeug* verfertigt.

Den Handel mit den Erzeugnissen dieses Gewerbes symbolisiert Merkur, der Gott des Handels, der bereit ist, die Kunststücke *zum Preiß und Lohn der Kunst zu tragen in die Land*, wofür er mit seinen Flügelschuhen bestens geeignet ist. Merkur, so das Gedicht, möge daneben auch dem Handel mit dem vorliegenden Buch gewogen sein und ihm eine weite Verbreitung unter Künstlern und Händlern sichern.

Juno schließlich, begleitet von einem Pfau, steht für die Finanzkraft potenzieller Interessenten an Kunstwerken aus Edelmetall und für die angemessene Entlohnung der Künstler: *Sie macht daß reiche Leuth die schöne Kunst-Stück kaufen / und daß die Künstler auch reich werden durch ihr Kunst*.

Als Göttin des Reichtums konnte Juno fungieren, da dem Tempel der Juno Moneta auf dem Capitol einige Zeit die römische Münze benachbart war. Diese Nachbarschaft führte zur späteren Bedeutung »Geld« des Wortes »moneta«; die eigentliche, ursprüngliche Bedeutung dieses Namens der Juno konnte bislang jedoch nicht befriedigend geklärt werden.



INDAU, JOHANN: Wienerisches Architectur-, Kunst- und Säulen-Buch

Augsburg: Jeremias Wolff, 1722

Signatur: 02/III.3.2.19

Hochaltar der Mariahilferkirche in Wien (Tafel 18)

Bez.: Ioh. Indau inv. exc. (Johann Indau, 1651)

Königshofen im Grabfeld [?] - 1690 Wien)

Ausführung: Elias Nesselthaler (um 1664)

Augsburg - 1714 Augsburg)

Radierung, 254 x 478 mm

Johann Indau ist seit 1682 in Wien nachgewiesen, wurde nach 1684 zum Kammertischler der Eleonore Gonzaga, der Witwe Kaiser Ferdinands III., ernannt und lebte nach deren Tode 1686 als hofbefreiter Künstler in Wien, wo er 1690 starb. Sein *Wienerisches Architectur-, Kunst- und Säulen-Buch* erschien erstmals, von ihm selbst verlegt, 1686 in Wien; die Tafeln stach nach seinen Entwürfen wohl Elias Nesselthaler, der das Frontispiz signierte. Für seine Augsburger Neuauflagen (erstmal 1713) konnte Jeremias Wolff auf die von ihm erworbenen originalen Kupferplatten zurückgreifen, die er leicht überarbeiten ließ.

Indaus Werk steht in der Tradition der Säulenbücher und beschreibt die Säulenordnungen, also die aus der Antike übernommenen und seit der Renaissance in der abendländischen Kunst aufgegriffenen Kategorien, nach denen Säulen und das darüberliegende Gebälk strukturell und ornamental gestaltet sind.

Indau gibt auch Hinweise, wie die Maße für die praktische Ausführung der Säulen gewonnen werden können, sowie konkrete Beispiele für die Verwendung von Säulen an Fassaden und Altären.

Die Ausklapptafel 18 zeigt einen Altar, über dessen nähere Bestimmung in den einleitenden Erläuterungen zu den Tafeln nichts gesagt wird. Dort deutet der Hinweis, die Architektur sei *nach dem Platz proportionirt worden* (S. 10) lediglich an, dass ein konkreter Aufstellungsort vorgesehen war. Jedoch ist im Augsburger Exemplar der Wiener Erstausgabe an diese Tafel unten ein Streifen angestückt, dessen zweisprachiger Text (deutsch / italienisch) näheren Aufschluss gibt: *Disen Altar / erhebt in der neugebauten Kirchen / zu Ehren der Seeligsten Jungfrau und Helfferin / benampt der Hülff / in der Vor-Statt Laimbgruben genandt, diser Kay. Residenz-Statt Wienn: hat mit gleicher Freygebigkeit als Andacht gegen dem Gnaden-Bild der Allerheiligsten Jungfrau, so alda verehret wird / machen lassen Ihr Fürstl. Gnaden und Exzellenz Paulus Hesterasy, deß Löbl. Königreichs Ungarn Palatinus.*

Es handelt sich also um den Hochaltar für die Mariahilferkirche in Wien, gestiftet von Fürst Paul Esterházy (1635-1713) und seiner zweiten Frau Eva, geb. Tökely, worauf auch die Wappen über dem Altarbild hinweisen.

Die Ursprünge der Kirche und Wallfahrt von Mariahilf liegen in einer hölzernen Kapelle auf einem 1660 geweihten Friedhof, der zu der

damals von Barnabiten betreuten Hofpfarre St. Michael gehörte. Der Barnabit Cölestin Joannelli stellte hier eine Kopie des um 1537/40 entstandenen Mariahilfbildes Lucas Cranachs (seit 1650 in der Stadtpfarrkirche Innsbruck) auf, die gerettet werden konnte, als die – inzwischen in Stein erneuerte – Kapelle 1683 von den Türken zerstört wurde. Der Grundstein für die neue Kirche wurde am 20. April 1686 gelegt, und noch im gleichen Jahr (und damit im Erscheinungsjahr der Erstauflage von Indaus Säulenbuch), so die Quellen, wurde das Gnadenbild in die neue Kirche übertragen. Der von Indau entworfene Hochaltar dürfte bei dieser Gelegenheit freilich noch nicht fertig gestellt gewesen sein. Kirchenbau und Altar stehen jedenfalls in unmittelbarem Zusammenhang mit dem gleichzeitigen politischen Geschehen: Dass die Türken Wien 1683 vergeblich belagert hatten, bot Anlass zu Dank an Maria und das Gnadenbild von Mariahilf; zugleich knüpfte man an diese Stiftungen die Bitte um den weiteren Schutz der Gottesmutter in dem noch andauernden Türkenkrieg. Immerhin beendete dann bereits die Schlacht von Mohács im Jahr nach der Grundsteinlegung die osmanische Herrschaft in Ungarn.

Von Indaus Hochaltar vermittelt heute nur noch die Radierung eine Vorstellung, da 1757/58 in der Mariahilferkirche ein neuer Hochaltar errichtet wurde, möglicherweise wieder im Zusammenhang mit einem Ereignis, in dem Österreich des Schutzes Mariens bedurfte, dem Siebenjährigen Krieg (1756-1763).

In Indaus Altar war das Gnadenbild so in ein Gemälde eingefügt, als würde es vor dem Hintergrund der Stadt Wien von Engeln gehalten. Flankierend die Statuen des heiligen Markgrafen Leopold III. (links; um 1075-1136; seit 1663 Landespatron von Österreich) und des hl. Josef (rechts; seit 1675 Landespatron von Österreich); im Auszug ein Gemälde mit der Krönung Mariens und die Statuen der heiligen Petrus und Paulus; darüber der hl. Michael, der Patron der Hofpfarrkirche St. Michael, mit der Mariahilf eng verbunden war.

Die oben erwähnte Anstückung an diesen Kupferstich in der Wiener Erstausgabe gibt auch interessanten biographischen Aufschluss über Indau: Er signiert hier nämlich *Opera die Gioanni Indau d'Aula Regia Fortezzanella Franconia*, gibt also seinen Geburtsort an, der als das fränkische Königshofen im Grabfeld zu identifizieren sein dürfte.





**HECKENAUER, LEONHARD: Romanisches
Laubwerck** Ander Theil

Augsburg: Jeremias Wolff [ca. 1700]

Signatur: 02/III.3.2.12

*Bilderrahmen mit Figuren aus der antiken
Mythologie*

Entwurf und Ausführung: Leonhard Heckenauer
(um 1650/60 Augsburg - 1704 München [?])

Radierung, 104 x 165 mm

Die drei Teile des *Romanische(n) Laubwerck(s)* bestehen ausschließlich aus unnummerierten Tafeln, denen jeweils ein Titelpuffer vorangestellt ist, so dass also ein Grenzfall zwischen Graphikserie und Buch vorliegt. Auf dem Titelpuffer des ersten Teils vermerkt Leonhard Heckenauer, Mitglied einer Augsburger Goldschmiede- und Kupferstecherfamilie, er habe die Ornamente *in Rom selbst nach gezeichnet, und in Kupffer gebracht*. Während der Titelseite zufolge auch der zweite Teil von Leonhard *in Kupffer gebracht* wurde, nennt die Titelseite des dritten, künstlerisch merklich schwächeren Teiles, den Namen seines Bruders Jacob Wilhelm Heckenauer als Stecher.

Wie mehrere andere Publikationen Heckenauers (*Neues Lauberbüchlein*, *Neues Goldschmidtsbuch*) sollte das *Romanische Laubwerck* in erster Linie als Vorlagebuch für Künstler dienen. Es vermittelt einen Eindruck von der Vielfalt und den Verwendungsmöglichkeiten des Akanthusornaments, dessen Name sich herleitet von einer im Mittelmeerraum heimischen Pflanze

mit niedrigen, ca. 30 bis 60 cm langen Blättern. Formgeschichtlich handelt es sich beim Akanthusornament allerdings um eine allmähliche Angleichung des ägyptischen Palmettenornaments an die Gestalt der Akanthuspflanze.

Akanthusornamentik wurde bereits in der antiken Kunst verwendet (z. B. am korinthischen Kapitell) und erlebte später insbesondere in Renaissance und Barock eine Blütezeit. In den Raumausstattungen des süddeutschen Barock um 1700 etwa spielt der Akanthusstück der Wessobrunner eine wichtige Rolle.

Gezeigt werden im *Romanischen Laubwerck* sowohl reine Ornamente als auch Kombinationen mit figuralen und gegenständlichen Elementen. Auf zahlreichen Tafeln wird daneben die Funktion des Ornamentes ersichtlich, wie z. B. auf der abgebildeten, die einen Bilderrahmen aus Akanthus zeigt, in den antike Götter, Putten, Tiere und zahlreiche Gegenstände eingefügt sind. Dabei ist zu beobachten, dass sich die größeren Figuren relativ deutlich von ihrer ornamentalen Umgebung abheben, andere Einfügungen hingegen mit ihr fast verschmelzen (z. B. die ornamental geschwungenen Delphine unten und die Muscheln links von ihnen).

Rechts ist die Rahmenornamentik nur noch rudimentär vorhanden und auch der rechteckige innere Rahmen ist hier nicht abgeschlossen, so dass das Bild nach rechts hin offen ist, sich rechts unten geradezu »verliert«. Außerdem verschwimmt auf der rechten Seite die Grenze zwischen Bild und Rahmenornament: Der

Akanthus mit der Götterfigur (Hermes) drängt sich gewissermaßen an die Stelle der rechteckigen Rahmung, die an den anderen Seiten eine Trennung zwischen Ornament und gerahmtem Bild bewirkt; des weiteren wird der sich nach innen ins Bild wendende Hermes zum Mitspieler der auf dem Bild dargestellten Szene; schließlich vermitteln Hermes und das ihn begleitende Ornament auch von der graphischen Ausführung her zwischen dem überwiegend klar gezeichneten und kräftig modellierten Rahmen und dem in zarten, mitunter skizzenhaften Strichen wiedergegebenen Bild in der Mitte. Diese Übergangsfunktion lässt sich gut nachvollziehen, wenn man etwa die Kopf-Schulter-Partie des Hermes mit seinem Schlangengestab vergleicht.

Gezeigt wird in der Mitte des gerahmten Bildfeldes, wie Hermes den trojanischen Königssohn Paris verlässt, der auf dem Berg Ida das Vieh seines Vaters hütet. Paris hält in seiner Linken den Apfel, den ihm Hermes übergeben hat und den zuvor Eris, die Göttin der Zwietracht, unter die anlässlich einer Hochzeit versammelten Götter geworfen hatte. Dieser Apfel ist seiner Aufschrift zufolge »für die Schönste« bestimmt, und Paris soll nun als Schiedsrichter das Urteil fällen, ob der Apfel Hera, Athene oder Aphrodite zusteht. Paris entscheidet sich für Aphrodite, die ihm als Lohn die Liebe schönsten sterblichen Frau versprochen hat, entführt Helena, die Königin von Sparta, und beschwört damit den Trojanischen Krieg herauf.

Während das Urteil des Paris zu den beliebtesten mythologischen Themen der Renaissance- und Barockkunst zählt, wurde die vorangehende Begegnung zwischen Paris und Hermes relativ selten dargestellt.

Am bekanntesten ist Annibale Carraccis Fresko aus seinem berühmten Zyklus in der Galleria Farnese in Rom (1597 ff.). Es weist von seiner Anlage her eine gewisse Verwandtschaft mit Heckenauers Version auf, zeigt allerdings den kühn niederfahrenden Hermes, der Paris den Apfel eben überreicht.

Bei Heckenauer dient der auf seinen Flügelschuhen die Luft durcheilende Hermes auch als Verkörperung des Elements Luft, auf das außerdem das Stilleben aus Blasinstrumenten (Dudelsack, Trompete) und Ballspiel rechts von ihm hinweist. Die anderen Götter stehen für die weiteren Elemente: für das Wasser die aus dem Meerschäum geborene Aphrodite (unten; hier mit Eros auf der Muschelschale lagernd, auf der sie einer Überlieferung zufolge über das Meer getragen worden sein soll; dazu Delphine und weitere Muscheln); für das Feuer der Schmiede- und Feuergott Hephaistos (oben; dazu ein Feuerbecken sowie Kanone und Mörser als Feuerwaffen); für die Erde die mit Sichel, Getreidebündel und einem Füllhorn voller Früchte ausgestattete Demeter, die Göttin der Erde, der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus (links; ihre Mauerkrone symbolisiert Städtebau und Zivilisation, die ebenfalls mit dieser Göttin assoziiert werden).



Sciena dei Häuser Gebäw,



Durch Joseph Fürttenbach

FURTTENBACH, JOSEPH VON: Architectura recreationis, Das ist: Von Allerhand Nutzlich und Erfrewlichen Civilischen Gebäwen

Augsburg: Johann Schultes d. J., 1640

Signatur: 02/III.3.2.9

Sciēna der Häuser Gebäw (Abb. S. 78); *Sciēna dess Gartens* (Abb. S. 80) (Doppeltafel 21)

Bez.: Ioh. Iacob Campanus pinxit; Mat. Remb. scal. (Johann Jacob Campanus, tätig ca. 1620 - 1640 in Ulm; Matthäus Rembold, tätig in Ulm und Stuttgart)

Kupferstich und Radierung, 383 x 216 mm

Die Publikationen Joseph Furttensbachs (1591 Leutkirch - 1667 Ulm) spiegeln das vielfältige Aufgaben- und Interessenspektrum dieses seit 1621 in Ulm ansässigen und mehrfach mit städtischen Ämtern betrauten Geschäftsmannes und Architekten, der sich mit Festungs-, Schul- und Krankenhausbau ebenso befasste wie mit Gartenkunst und städtischer Wasserversorgung. Als er sich um 1635 entschloss, seine Schriften nicht mehr in Ulm, sondern in Augsburg bei Johann Schultes d. J. verlegen zu lassen, bedeutete dies den eigentlichen Beginn der Augsburger Architekturpublizistik. Für die Illustrationen dieser Schriften wurden allerdings weiterhin Ulmer Künstler herangezogen.

In der *Architectura recreationis* widmet sich Furttensbach im dritten Teil (*Von Fürstlichen Pallästen*) u. a. dem Theaterbau und der Bühnentechnik,

Fragestellungen, mit denen er sich bereits auf seinen Studienreisen in Italien auseinandergesetzt hatte oder auch beim Umbau eines Wirtschaftsgebäudes des ehemaligen Ulmer Dominikanerklosters zu einem städtischen Theater (um 1640).

Die hier abgebildeten, auf einer Platte bzw. Tafel vereinigten Illustrationen zeigen zwei Bühnenbilder mit perspektivisch gestaffelter Anlage samt den darin sich bewegenden Schauspielern, der Beschriftung *Durch Joseph Furttensbach* zufolge konzipiert vom Verfasser selbst.

In der *Sciēna der Häuser Gebäw* präsentiert sich ehrerbietig der *Prologus* dem Publikum, ein Schauspieler, der zu Beginn der Aufführung *gar herrlich und mit hochvernünfftigen Worten* (S. 62) den Inhalt des folgenden Stückes zusammenfasst. Seitlich sichtbar sind zwei Figuren der *Commedia dell' Arte*, die im weiteren Verlauf der Aufführung in den die Haupthandlung auflöckernden Zwischenspielen (*Intermedien*) *dermassen agiren können / daß sie allem Volck und Zusehern grosse consolation mitbringen* (S. 62); links Scapino, rechts Mezzetin, die beide zu den schlaunen, schlitzohrigen Dienertypen der *Commedia* gehören, wobei der Säbel des bei Furttensbach als Mezzetin Bezeichneten eher an den Capitano, den großsprecherischen Soldaten, denken lässt.

Die *Sciēna des Gartens* – sie erinnert daran, dass sich Furttensbach auch wiederholt als Gartenarchitekt betätigte – führt in den Garten der

Sciena des Barttens,

N: 21:



Ioh Jacob Campanus pinxit.

Matth. 21.

Nymphe Calypso, die wohl durch die Dame im Zentrum der Bühne verkörpert wird. Ihr nähern sich zwei Männer, vermutlich Odysseus, der während seiner Irrfahrten auf der Insel der Nymphe strandete, und einer seiner Begleiter. Seitlich treten wieder Mezzetin und Scapino aus den Kulissen, zu denen sich hier Nespola gesellt, eine weitere Figur der *Commedia dell'arte* aus der Sphäre der Bediensteten. Der Himmelseinblick, wie er über dem Garten gewährt wird, gehört zu den beliebten Schaulusteffekten des barocken Theaters, und auch Furttenbach rechnet hier *nicht mit geringem Verwundern der Zuschauer* (S. 63). In den Wolken (die als bewegliche Bestandteile der Kulisse zu denken sind) ist links Hermes zu erkennen, der Calypso im Auftrag des Zeus (rechts) befahl, Odysseus weiterziehen zu lassen; zwischen den Göttern musizierende Putten, die in einem Olymp etwas merkwürdig anmuten.

Um das perspektische Bühnenbild zu erzeugen, schlägt Furttenbach die Verwendung sogenannter »Telari« vor (im modernen Italienisch das Wort für »Kulisse«). Es handelt sich hierbei um dreieckige, mit Leinwand überzogene und bemalte Gehäuse, die um eine Achse drehbar auf dem Bühnenboden angebracht sind, so dass jeweils eine der unterschiedlich bemalten Seiten dem Zuschauer zugewandt ist und durch Drehung das Bühnenbild gewechselt werden kann. (Das vollständige Bühnenbild ergibt sich dann zusammen mit den Prospekten und Soffitten, den hinteren und oberen Abschlüssen des Szenenraumes.)

Solche Drehkörper gehören zu den ältesten szenischen Mitteln und wurden bereits im griechischen Theater verwendet, wo sie freilich kein geschlossenes Szenenbild erzeugen sollten. Auch im italienischen Theater des 17. Jahrhunderts waren sie bekannt; doch scheint sich Furttenbach in den Einzeheiten nicht an die dortige Tradition anzulehnen.

So, wie er sich die »Telari« vorstellt und sie in mehreren seiner Publikationen erklärt, dürften sie kaum einsatzfähig sein: Wie aus den Querschnittsdarstellungen seiner Bücher hervorgeht (z. B. auf Tafel 23 der *Architectura recreationis*), folgen die Grundflächen der Gehäuse der Neigung des Bühnenbodens, wodurch sie sich nicht in der geplanten Weise drehen lassen.

Naiv erscheint auch sein Vorschlag, von der dem Zuschauer jeweils abgewendeten Seite könnten während eines Aktes die Malereien abgenommen und durch andere ersetzt werden, um so die Zahl der möglichen Bühnenbilder zu erhöhen. Wollte man die Malereien austauschen, müsste auf engem Raum und schrägem Boden mit Leitern gearbeitet werden.

Für die Geschichte der Bühnentechnik waren Furttenbachs »Telari« somit von keiner Bedeutung, und auch die in seinem *Mannhaften Kunst-Spiegel* (Augsburg 1663) vorgeschlagene Lösung für das Problem des Szenenwechsels muss aufgrund des Aufwandes als wenig praxistauglich erachtet werden: Hier entwirft er ein Theater, bei dem um einen zentralen Zuschauerraum herum vier Bühnenhäuser angeordnet sind.



MURR, CHRISTOPH GOTTLIEB: Abbildungen der Gemälde und Alterthümer ..., welche seit 1738. sowohl in der im Jahr Christi 79. verschütteten Stadt Herkulanum, als auch in Pompeji und in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden ... Dritter Theil

Augsburg: Christoph Friedrich Bürglen, 1793

Signatur: 02/III.2.2.1-3

Die Amoretten-Verkäuferin (Tafel VII)

Bez.: Gio. Morghen Reg. del.; Ge. Christoph Kilian fecit (Giovanni Elia Morghen, 1721 Florenz - ?; Georg Christoph Kilian, 1709 Augsburg - 1781 Augsburg)

Radierung, 285 x 191 mm

Zu den spektakulärsten Funden in den durch den Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten, im 18. Jahrhundert durch archäologische Grabungen erschlossenen Städten Herculaneum und Pompeji gehörten die Wandmalereien.

Sie wurden erstmals publiziert von Ottavio Antonio Baiardi in den *Antichità di Ercolano* (Neapel 1757 ff.), einem mehrbändigen Prachtwerk, das nicht über den Buchhandel erhältlich war, sondern von König Karl III. von Neapel an einen kleinen Kreis von Auserwählten verschenkt wurde.

Ein Exemplar gelangte auch in den Besitz des Augsburger Fürstbischofs Joseph, Landgraf von Hessen-Darmstadt (reg. 1740-1768), und diente so wahrscheinlich als Vorlage für die Neuausgabe durch den bekannten Nürnberger Juristen

und Gelehrten Christoph Gottlieb von Murr (1733 Nürnberg - 1811 Nürnberg) und den Augsburger Georg Christoph Kilian. Murr verfasste den Text, der nur noch wenig Bezug zu dem der *Antichità* aufweist; Kilian, Angehöriger einer namhaften Augsburger Künstlerfamilie, der bereits mehreres zu antiken Denkmälern publiziert hatte, fertigte die Illustrationen an und fungierte zugleich als Verleger.

Um den Preis für das Werk möglichst niedrig zu halten und damit breitere Käuferschichten anzusprechen, führte Kilian die Tafeln in der gegenüber dem Kupferstich weniger aufwendigen Technik der Umrissradierung aus. Er begründet diese Technik in der Vorrede zum ersten, 1777 erschienenen Band auch mit Respekt vor der Originalpublikation: *Es würde aber eine sträfliche Vermessenheit seyn, ein solches königliches Werck dem Original gleichförmig zu copiren.*

In dieser Vorrede erklärt sich Kilian trotz seines fortgeschrittenen Alters *fest entschlossen, das ganze Werk zu liefern, wenn ihn Gesundheit und Kräfte unterstützen.* Tatsächlich konnte er selbst nur sechs Bände fertig stellen, von denen der letzte (1782) bereits posthum erschien. Im Verlag von Kilians Enkel Christoph Friedrich Bürglen erschien 1793 eine zweite Auflage dieser Bände, deren kleineres Format nun zahlreiche Falttafeln erforderlich machte.

Im gleichen Jahr veröffentlichte Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg einen siebten Band mit Umrissradierungen des Nürnbergers Johann Nusbiegel. Gegen diesen Versuch Frauen-

holz', das Unternehmen an sich zu reißen, setzte sich Bürglen erfolgreich zur Wehr. 1794 erschien sein eigener, von Johann Balthasar Probst illustrierter Band 7, dem er folgende Stellungnahme beigab: *Da ich von dem Verleger und meinem seligen Großvater Herrn Georg Christoph Kilian, das Herkulanum mit allen Privilegien und Gerechtigkeiten an mich gebracht habe, so bin ich auch berechtigt die Fortsetzung allein zu liefern.*

Als Abschluss des Projektes publizierte Bürglen einige Jahre später Band 8 (in zwei Teilen, 1799) sowie ein Supplement ohne Angabe des Jahres, beide illustriert von Balthasar Friedrich Leitzelt.

Die aufgeschlagene Tafel des dritten Bandes reproduziert ein Fresko, auf dem eine ältere Frau zwei jüngeren Frauen kleine Liebesgötter anbietet, wohl zum Kauf (heute Neapel, Museo Nazionale Archeologico, Inv.-Nr. 9180).

Das Fresko schmückte ursprünglich die *Villa di Arianna* (auch *Villa della Venditrice di Amori* oder *Villa di Varano* genannt) in Stabiae, einem römischen Villen- und Badeort, der wie Pompeji und Herculaneum beim Vesuvausbruch 79 n. Chr. zerstört wurde (heute an dieser Stelle der Ort Castellamare di Stabia).

Hinsichtlich der genauen Aussage dieser wohl durch die Idyllen der hellenistischen Dichtung inspirierten Darstellung ist sich Murr im Kommentar der Augsburger Ausgabe sehr unsicher: *Dieses Stück hat etwas geheimnisvolles in sich* (S. 4), urteilt er, vermutet hier eine Versinnbildlichung

von verschiedenen Formen der Liebe und hält z. B. die sitzende Frau rechts für Venus.

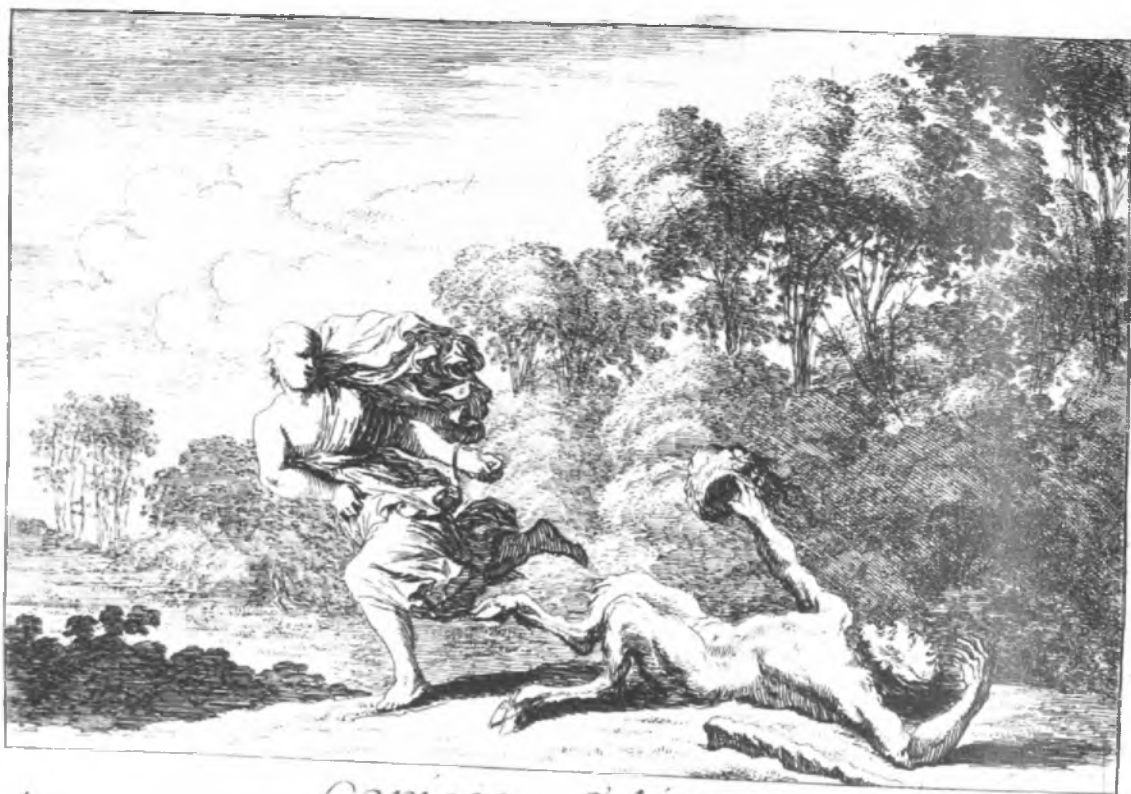
In der neueren Literatur wird der genrehafte bzw. ironisch-satirische Charakter der Darstellung betont; ausgehend von der Art, wie die Frau links einen der Liebesgötter empor hält, schreibt etwa Hans Wille: *Auf diese Weise packt der Landmann ... sein Hausgeflügel: beide Fittiche werden am Rücken hochgeklappt und mit festem Griff einer Hand kurz über den Schultergelenken so zusammengefasst, daß alles wilde Flügelschlagen dem Tiere nichts nützt ... Solch rüde Handhabung steht in genauem Gegensatz zu jedweder Vorstellung von der Göttlichkeit, Allmacht und Freiheit der Liebe, die fliegt, wohin sie will ... Diese Inversion ist es, die die Pointe des Bildes ausmacht.* (S. 157) Daneben schafft die Tatsache, daß hier ein Kauf im Gange ist, eine Anspielung an die Käuflichkeit der Liebe. (S. 159)

Exakte Vorbilder oder Wiederholungen dieser Darstellung sind in der antiken Kunst nicht bekannt. Lediglich das Motiv der in einem Behältnis gefangenen kleinen Liebesgötter findet sich gelegentlich auch an anderer Stelle, z. B. in einem Fresko der *Casa dei Capitelli* in Pompeji. Reich und vielgestaltig ist hingegen die Rezeptionsgeschichte des wiederentdeckten und durch die Druckgraphik verbreiteten Freskos in der europäischen Kunst. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde sein Thema in verschiedenen Techniken immer wieder neu gestaltet, bald in enger Anlehnung an das Fresko, bald in freier Variation. Besonders bekannt wurde die 1763 entstandene *Marchande d'amours* des fran-

zösischen Malers Joseph-Marie Vien im Schloss von Fontainebleau. Zu den späteren Bearbeitungen zählen u. a. Johann Wilhelm Tischbeins Gemälde im Landesmuseum Oldenburg (ca. 1787), Berthel Thorvaldsens Marmorrelief im Thorvaldsen-Museum Kopenhagen (1824) oder Wilhelm Kaulbachs drastische Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (ca. 1849/59).

Die Amorettenverkäuferin dürfte auch Goethe zu seinem Gedicht *Wer kauft Liebesgötter?* (im Erstdruck 1796 *Die Liebesgötter auf dem Markte* betitelt) angeregt haben. In *Der Zauberflöte Zweiter Theil*, seiner 1802 erstmals gedruckten fragmentarischen Fortsetzung des Textes Emanuel Schikaneders für Mozarts Oper, kehrt es wieder als Duett für Papageno und Papagena.





I. H. Baue inv.

Corisca Satiro
Cum Privilegio Sac. Cæs. May

12.

Melchior Kusell f.

BAUR, JOHANN WILHELM: Der Pastor Fido

Augsburg: Melchior Küsel, 1671

Signatur: 02/III.10.4.75

Illustration zu Akt II, Szene 5 (Tafel 12)

(Abb. S. 86)

Illustration zu Akt IV, Szene 8 (Tafel 30)

(Abb. S. 88)

Bez.: I. W. Baur inv.; Melchior Küsell f. (Johann Wilhelm Baur, 1607 Straßburg - Wien 1642;
Melchior Küsel, 1626 Augsburg - 1683 Augsburg)
Radierung, 92 x 70 mm bzw. 93 x 70 mm

Zu den berühmtesten literarischen Werken seiner Zeit gehörte das 1590 erschienene Pastoral-drama *Il pastor fido*, das Giovanni Battista Guarini (1538 Ferrara - 1612 Venedig) nach dem Vorbild der *Aminta* seines Freundes Torquato Tasso gedichtet hatte, der auch sein Vorgänger als Hofdichter in Ferrara war. Guarinis *Tragicommedia* (so nannte er selbst sein Stück), die von den Wirrungen zweier Liebespaare in Arkadien handelt, wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt; ins Deutsche u. a. von Christian Hofmann von Hofmannswaldau.

Das vorliegende Buch enthält neben einem Kupfertitel 42 Illustrationen zum *Pastor fido*, wobei in der Regel jeder Szene des Dramas eine Illustration gewidmet ist. Begleitet werden die Bilder von den Namen der beteiligten Dramatis Personae (in die Kupferplatte eingestochen) sowie typographisch gesetzten deutschen Versen, die insgesamt eine stark geraffte Nacherzählung des Drameninhalts ergeben.

Die Vorlagen, von denen sich 19 in der National Gallery of Art in Washington erhalten haben, zeichnete Johann Wilhelm Baur. Baur entstammte einer lutherischen Straßburger Goldschmiedefamilie, war in den Jahren 1630 ff. in Italien tätig (vor allem in Neapel und Rom; hier konvertierte er zum Katholizismus) und ab 1637 in Wien. Als Maler von Miniaturen und kleinformatigen Kabinettstücken sowie als Graphiker erfreute er sich großer Beliebtheit.

In den Jahren 1639-1641 entstand mit den Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* Baur's anspruchsvollster graphischer Zyklus, bestehend aus 151 Radierungen. Auch die Zeichnungen zum *Pastor fido* aus dem Jahr 1640 waren für eine Umsetzung in die Druckgraphik gedacht. Baur's Tod 1642 verhinderte diesen Plan zunächst, doch erwarb Melchior Küsel nach Baur's Tod die Zeichnungen und legte dann 1671 die hier gezeigte Serie von Radierungen vor. Auch zahlreiche weitere Zeichnungen aus Baur's Hand gelangten in Küsel's Besitz, der insgesamt hunderte von Graphiken danach anfertigte, u. a. die 1670 erstmals veröffentlichte, 148 Blätter umfassende *Iconographia*.

Die Illustration zu Akt II, Szene 5 zeigt den burlesken Höhepunkt der Szene. Die Schäferin Corisca hat dem Satyr vorgegaukelt, er dürfe sich auf ihre Gunst Hoffnung machen; auf diese Weise will sie ihn sich dienstbar machen. Als der Satyr das Doppelspiel durchschaut, lauert er Corisca auf, packt sie an den Haaren und droht



Silvio et Dorinda.

30.

J. Baur in

Cum Pr. S. C. M.

Melchior Küssell f.

ihr Vergeltung an. Corisca kann sich befreien, da sie eine Perücke trägt, und versetzt beim Weglaufen dem Satyr noch einen Stoß, so dass er zu Boden fällt und nur noch resigniert rasonieren kann: ... *Arge Zaub'rin / G'nügt es dir nicht, ein falsches Herz zu heucheln, / Und falsche Mien', und Worte, Blick und Lächeln, / War nicht erheuchelt auch dein Haar?* (Giovanni Battista Guarini's treuer Schäfer, S. 112)

In der Illustration zu Akt IV, Szene 8, schießt Silvio einen Pfeil ins Gebüsch, weil er glaubt, dort einen Wolf entdeckt zu haben. Tatsächlich trifft er die Hirtin Dorinda, die ein Wolfsfell angelegt hat, um sich so als Mann verkleidet besser in der Nähe des von ihr geliebten Silvio aufhalten zu können. Silvio seinerseits, der bisher nur für die Jagd gelebt hat, entbrennt erst aufgrund seines Missgeschicks in Liebe zu Dorinda, deren Wunde glücklicherweise nicht

gefährlich ist: *Es rührt den Sylvius nun gar ein andrer Sinn / Er schenckt sein gantzes Hertz der krancken Schäfrin hin.* (Verse zu Tafel 32)

Wie bei mehreren Blättern der Serie, so liegt auch bei den hier abgebildeten ein wesentlicher Reiz in der Landschaftsdarstellung: Üppige Vegetation ist in kleinteiliger, einen malerisch-diffusen Eindruck erzielenden Stricheltechnik wiedergegeben. Zusammen mit dem im Hintergrund sich öffnenden Blick in weite Fernen und dem von Quellwolken belebten Himmel ergibt sich eine ausgesprochen romantische Atmosphäre. Insgesamt wirkt die Landschaft wie eine Kulisse, vor der im Vordergrund die Figuren agieren; ein bei der Illustration eines Theatertextstücks besonders angebrachtes Gestaltungsprinzip, das freilich nicht auf allen Bildern der Serie in gleicher Konsequenz gehandhabt wird.



M. G. Richter, pin. fecit.

**DORAT, CLAUDE JOSEPH: Heroische Briefe
Des Barnevelts an den Truman, und der
Zeila an den Valcour**

Augsburg: Conrad Heinrich Stage, 1766

Signatur: 02/III.11.8.1376

Szene zum »Kaufmann von London« (Frontispiz)

Bez.: M. G. Eichler jun. fecit (Matthias Gottfried

Eichler, 1748 Erlangen - nach 1818 Augsburg)

Entwurf: Charles-Dominique-Joseph Eisen

(1720 Valenciennes - 1778 Brüssel)

Kupferstich und Radierung, 75 x 127 mm

Claude-Joseph Dorat (1734 Paris -1780 Paris) hinterließ ein umfangreiches, verschiedenste Genres umfassendes literarisches Schaffen, qualitativ freilich zumeist auf bescheidenem Niveau. Das vorliegende Bändchen enthält in deutscher Übersetzung zwei in Versform gehaltene Briefe, die aus der Perspektive literarischer Gestalten anderer Autoren geschrieben sind.

Erschienen ist es bei Conrad Heinrich Stage (1728 Waiblingen - 1796 Augsburg), einem der wichtigsten protestantischen Augsburger Verleger in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zu seinem literarischen Programm zählten u. a. C. F. D. Schubarts Zeitschrift *Deutsche Chronik* (1774-1777) und die umfangreiche Dramensammlung *Deutsche Schaubühne* (1788-1795).

Der erste Brief basiert auf George Lillos (1693 London - 1739 London) 1731 uraufgeführtem Drama *The London Merchant, or, The History of George Barnwell*. Hauptfigur ist der in Diensten

eines Londoner Kaufmanns stehende George Barnwell, der der Kurtisane Millwood verfällt, dadurch zum Verbrecher wird und schließlich auf dem Schafott endet, vorher freilich noch Reue über seine Verfehlungen zeigt.

Das erfolgreiche, an melodramatischen und sentimentalen Momenten reiche Prosadrama bildet den eigentlichen Auftakt zum bürgerlichen Trauerspiel (*domestic tragedy*) des 18. Jahrhunderts, in dem entgegen der bislang herrschenden Ständeklausel schließlich auch der bürgerliche Stand als der Tragödie für würdig befunden wurde. Einen starken Einfluss übte *The London Merchant* u. a. auf Gotthold Ephraim Lessing aus. Dessen *Miss Sara Sampson* (1755) spielt bezeichnenderweise in England und bringt eine der Millwood verwandte Figur namens Marwood auf die Bühne.

Die Entstehungsgeschichte seiner Versepistel *Lettre de Barnevelt dans sa prison à Truman son ami* berichtet Dorat in einem vorangestellten *Lettre de l'auteur*, dessen Inhalt wiederum vom Übersetzer in seiner Vorrede referiert wird. Danach habe es sich Dorat vorgenommen, Lillos Drama für die französische Bühne zu bearbeiten, sei sich dann freilich zusehends dessen bewusst geworden, dass das Stück dafür ungeeignet sei: *Ich [Dorat] erschrock ... bey jedem Schritt über die Schwierigkeit meines Vorsazes. Dann in der That, könnte man auf unserer [der französischen] Schaubühne einen Zusammenhang von so abscheulichen Lastern ertragen? eine Folge von Bildern, wo immer der Antheil, den man daran nimmt, aus dem*

Schröcken entstehen muß? ... Unsere Seele, die sich gern einer angenehmen Empfindlichkeit öffnet, versagt sich dem Reize des Schröckens. (S. 7 ff.)

Um seinen ursprünglichen Plan wenigstens teilweise umzusetzen, habe Dorat schließlich einen Brief des Barnwell an seinen Freund gedichtet und sich Mühe gegeben, dasjenige, was an dem Inhalt des Kaufmanns von London am meisten rührte, darinn auszudrücken. (S. 10)

Bezeichnenderweise wird in Dorats Brief außerdem Lillos Entscheidung, neben der bürgerlichen Sphäre auch die Prosa für tragödietauglich zu erachten, wieder zurückgenommen und das Geschehen durch die artifizellere Verssprache ästhetisch distanziert. Der Übersetzer teilt Dorats poetologische Ansichten und kommt zu dem Urteil: *Nach meinem Geschmack ist er [der Brief] mir schätzbarer, als das Schauspiel selbst. (S. 11)*

Das Frontispiz zeigt Barnwell (bei Dorat *Barnevelt*), der, angestiftet von seiner Geliebten Millwood (bei Dorat *Fanni*, in der deutschen Übersetzung *Milwoud*), eben seinen Verwandten und Gönner, den reichen Kaufmann Thorowgood (bei Dorat *Sorogoud*), niedergestochen hat. (In letzterer Person hat Dorat zwei Figuren Lillos zusammengezogen, den Kaufmann Thorowgood und Barnwells reichen Onkel.)

In unmittelbar verständlicher Anschaulichkeit wiedergegeben werden das Entsetzen Barnwells über seine Tat und die Vergebung, die der Sterbende seinem Mörder gewährt: *Es erbebt / Das wilde Herz in mir, das kaum vor Schröcken lebt / Der Dolch, der mir entfuhr, wird wütend fortge-*

schmissen / ... Ich weine; doch zu spath ... Er suchte zärtlich mich an seine Brust zu drücken, / Und die verirrte Hand an meiner zu erquicken. (S. 27)

Neben dem Dolch zu erkennen die Maske, hinter der sich Barnevelt zunächst verborgen hatte.

Das Frontispiz geht zurück auf eine Vorlage Charles-Dominique-Joseph Eisens, der zu den renommiertesten Pariser Buchillustratoren des 18. Jahrhunderts gehörte (Abb. S. 93). Wie viele Vorlagen Eisens, wurde auch diese ursprünglich von Joseph de Longueil gestochen; der Stich fand Verwendung in mehreren Publikationen der Werke Dorats. Die Kopie Matthias Gottfried Eichlers (Sohn Gottfried Eichlers d. J.) für die Augsburger Übersetzung bleibt an Qualität kaum hinter dem Vorbild zurück.

Der zweite in dem Bändchen enthaltene Brief bezieht sich auf einen Stoff, der u. a. von Gellert unter dem Titel *Inkle und Yariko* in den *Fabeln und Erzählungen* (1746) behandelt wurde.

Als Übersetzer der Versbriefe identifiziert ein Vermerk (erste Hälfte 20. Jahrhundert) auf einer Katalogkarte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg Paul von Stetten (1731-1808), den Angehörigen einer namhaften Augsburger Patrizierfamilie. Neben seinen Ämtern im Dienste der Stadt (u. a. Bürgermeister von 1792-1806) entfaltete er eine reiche schriftstellerische Tätigkeit, die neben wissenschaftlicher Literatur auch Belletristik umfasste, zumeist mit historischem Hintergrund. Während ihm seine Ritterromane und Trauerspiele keinen Erfolg einbrachten, fanden die *Briefe eines Frauenzimmers*

aus dem 15. Jahrhundert (1777) großen Anklang bei zeitgenössischen Lesern; für die Abschiedsrede des Zirbel-Baumes zu Hammel im Monat October 1761 am Tage seiner Umhauung erhielt er ein

Ehrenmitgliedsdiplom der Gesellschaft der schönen Wissenschaften und freien Künste zu Leipzig. (Siehe auch Kat.-Nr. 24).



18. Dorat del.

Delongue sculp.

Illustration zu Claude-Joseph Dorat:
*Lettre de Barnevelt dans sa prison à
Truman son ami*, Paris: Sébastien Jorry,
1764. – Entwurf von Charles-Domini-
que-Joseph Eisen, Stich von Joseph de
Longueil.



Lebens Art der Vindelicier.



Ihr Gottes Dienst.

STETTEN, PAUL VON: Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer

Augsburg: Conrad Heinrich Stage, 1765
Signatur: 02/IV.15.4.245

Lebens Art der Vindelicier; Ihr Gottes Dienst
(Abb. 1 und 2)

Bez.: Gottfr. Eichler del.; Joh. Gottfr. Thelott sculps.
(Gottfried Eichler d. J., 1715 Augsburg - 1770 Augsburg;
Johann Gottfried Thelott, um 1711 Augsburg
- 1775 Augsburg)

Radierung, 154 x 200 mm

Die Lokalgeschichte bildete einen Schwerpunkt der Forschungstätigkeit Paul von Stettens (vgl. Kat.-Nr. 23); insbesondere seine *Kunst-, Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg* (1779/88) gilt auch heute noch als wichtiger Quellentext. Mit den *Erläuterungen* legte er in der damals beliebten Briefform eine populärwissenschaftliche Geschichte seiner Vaterstadt vor. Den 36 von mehreren Künstlern nach Eichlers Vorlagen gestochenen Illustrationen stehen ca. 250 Seiten Text gegenüber. Der zusätzlich zum typographischen Titelblatt beigefügte, von Emanuel Eichel gestochene Kupfertitel (36 *Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg*, Abb. S. 4) weist darauf hin, dass der Verleger die Stichfolge auch ohne Stettens Text vertrieb. Stetten beginnt den historischen Abriss mit den zur Zeit der römischen Eroberung im Voralpen-

land siedelnden Vindelikern, die durch die Vermischung der zugewanderten Kelten mit der ansässigen Bevölkerung der späten Hallstattzeit entstanden waren. Nach ihnen wurde die römische Ansiedlung benannt, deren Anfänge in augusteischer Zeit liegen (um 8/5 v. Chr.). Erstmals überliefert ist der Name *Augusta Vindelicum* (Kaiserstadt der Vindeliker) beim griechischen Geographen Ptolemäus (Mitte 2. Jahrhundert). Spuren der Vindeliker im Augsburger Raum sind bis heute nur spärlich zu Tage getreten; erst recht muss der vor über 200 Jahren schreibende Stetten zugeben, dass im Hinblick auf die frühe Siedlungsgeschichte *gar vieles nur auf Muthmassungen [beruht], dann die Nachrichten die wir haben sind sehr mager* (S. 16). So können auch die zugehörigen Illustrationen nur *muthmassen*.

Wenn Stetten die Adressatin seiner Briefe dazu einlädt, sich in die Zeit der Vindeliker zurückzusetzen, so gibt dies einen guten Eindruck von dem Belehrung und Unterhaltung verbindenden Tonfall des Buches: *Wie wäre es uns, Madam, wann wir in solchen Zeiten lebten? ... Was würde aus mir geworden sein? Ich glaube ein Druiden. Wissen Sie auch was ein Druiden war? ... eine Art von Geistlichen, von Dichtern, von Sängern und Sängerinnen, welche zur Verehrung der Gottheit bestimmt waren ... und Verse auf Druiden Art wollte ich auch zuwegen gebracht haben ... Und Sie, Madam, wären sie nicht auch eine Druidin worden? Sind nicht Musik und Tanzen ihr liebstes Vergnügen? und das waren die Beschäftigungen der Druidinnen. Freylich nicht auf dem Klavier, freylich nicht in Menueten oder englischen Tänzen ...* (S. 15 f.)

**ALBIZZI, ANTONIO: Principum
Christianorum stemmata**

Augsburg: Dominicus Custos, 1608

Signatur: 02/IV.6.2.1

Reges Angliae (Tafel XVI)

Ausführung: Dominicus Custos (um 1560)

Antwerpen - 1615 Augsburg)

Kupferstich und Radierung, 385 x 537 mm

Der Gelehrte Antonio Albizzi wurde 1547 in der Nähe von Florenz geboren und stand ab 1576 in den Diensten des Kardinals Andreas von Österreich. 1585 wandte er sich im Zusammenhang mit einer durch schwere Krankheit bedingten religiösen Krise dem Protestantismus zu, bekannte sich dazu allerdings erst nach dem Tod des Kardinals 1600. Nach Aufhalten in verschiedenen Städten (u. a. Augsburg, dort Kontakte zu dem bedeutenden Humanisten Marcus Welser) ließ er sich 1606 in der protestantischen Reichsstadt Kempten nieder, wo er 1626 starb.

Die *Stemmata*, erstmals erschienen 1608 in Augsburg und bis 1627 in mehreren Städten mehrfach neu aufgelegt, enthalten 45 großformatige Stammbäume von Herrscherdynastien. Die bildliche Umsetzung erfolgt jeweils, indem der Begriff »Stammbaum« wörtlich genommen wird und an einem Baum Tafeln mit Personennamen angebracht werden. Die Herrscher werden durch Kronen über den Tafeln bezeichnet, Kardinäle durch entsprechende Hüte. Die unteren Hälften zeigen im Hintergrund genreartig

belebte Ansichten von Residenzen bzw. Residenzstädten des betreffenden Landes.

Der abgebildete Stammbaum der englischen Könige beginnt mit Heinrich II. (reg. 1154-1189) aus dem Haus Plantagenet und endet mit Jakob I., dem seit 1603 regierenden ersten König aus dem Haus Stuart (als schottischer König Jakob VI.; abgebildet links oben mit seiner Frau Anna von Dänemark). Angesichts des Publikationsjahres ist es eigenartig, dass von den für seine Nachkommen vorgesehenen Tafeln erst die für Prinz Heinrich (ohne das Geburtsjahr 1594) ausgefüllt ist, obwohl Jakobs tatsächlicher Nachfolger Karl bereits 1600 geboren war. Der Hintergrund zeigt den Palast von Nonsuch, den Heinrich VIII. in den Jahren 1538 ff. in der Nähe von Kingston-upon-Thames (Surrey) errichten ließ, eines seiner ehrgeizigsten Projekte, gedacht als Konkurrenz zu Fontainebleau.

Die Bewunderung der Zeitgenossen bewahrte Nonsuch nicht vor späterem Verfall; 1665 beklagte Samuel Pepys seinen traurigen Zustand. 1670 schenkte König Karl II. Nonsuch seiner früheren Mätresse Barbara Villiers, die sich u. a. aufgrund ihrer Spielleidenschaft dauernd in finanziellen Schwierigkeiten befand. 1682 ließ sie deshalb Nonsuch abreißen und den Bauschutt verkaufen. Immerhin konnten 1959 dank des Bibliothekars John Dent die Fundamente des Palastes lokalisiert und vorübergehend freigelegt werden. Die Ansicht bei Albizzi basiert auf einer als Kupferstich verbreiteten Zeichnung von Joris Hoefnagel (1568, British Museum).



Die Neu-eröffnete Ottomannische Pforte

Augsburg: Lorentz Kroniger, Gottlieb Göbel (Erben), 1694

Signatur: 02/IV.20.2.13-1

»Türkenverehrung« Kaiser Rudolphs II. an Sultan Murad III. (S. 288) (Abb. S. 98)

Die Ermordung Bruder Georgs (S. 202) (Abb. S. 101)

Bez.: J. A. Thelot d.; Wolfgang f. (Johann Andreas Thelott, 1655 Augsburg - 1734 Augsburg; Georg Andreas Wolfgang d. Ä., 1631 Chemnitz - 1716 Augsburg, oder Andreas Matthäus Wolfgang, 1660 Chemnitz - 1736 Augsburg)

Kupferstich und Radierung, jeweils 148 x 111 mm

Wie die Titelseite angibt, besteht dieses Werk aus zwei Teilen: aus einer *Beschreibung des gantzen Türkischen Staats- und Gottesdiensts*, basierend auf *The History of the Turkish Empire* (erstmal London 1680) von Paul Rycaut, sowie aus einer *Außführlichen Histori ... aller Ottomannischen Monarchen*, basierend auf *Memorie istoriche de' monarchi ottomani* (erstmal Venedig 1673) von Giovanni Sagredo.

Veröffentlicht zu einem Zeitpunkt, als Kaiser und Fürsten des Deutschen Reiches Krieg gegen die Osmanen führten, konnte das Buch aufgrund seiner Materie mit Erfolg beim zeitgeschichtlich interessierten Publikum rechnen. Zu seiner Attraktivität tragen zahlreiche zur *Exornation deß Wercks eingebrachte anmuthige Kupffer* bei (Vorrede), auf denen als Entwerfer mehrfach Johann Andreas Thelott angegeben ist. Als

ausführende Kupferstecher haben mehrere Künstler signiert; ob sich hinter der vornamenlosen Stechersignatur *Wolfgang* Georg Andreas Wolfgang verbirgt (der auf anderen Illustrationen des Buches *G. A. Wolfgang* signiert) oder sein Sohn Andreas Matthäus, bedürfte einer näheren Untersuchung. 1701 folgte eine aus mehreren Autoren kompilierte, ebenfalls reich illustrierte Fortsetzung der *Ottomannischen Pforte*.

Die links abgebildete Illustration aus dem ersten Teil zeigt, wie im Jahr 1585 der Gesandte Kaiser Rudolphs II. dem Sultan Murad III. die sogenannte »Türkenverehrung« überbringt. Diesen Tribut musste der Kaiser seit dem Friedensschluss von 1547 jährlich leisten, um sich damit die habsburgische Herrschaft über Kroatien und die westlichen und nördlichen Randgebiete Ungarns zu erkaufen. (Der weitaus größere Teil Ungarns zwischen Plattensee und Theiß wurde von den Osmanen beherrscht.)

Wichtige Bestandteile der »Türkenverehrung« waren, wie es auch die Illustration dokumentiert, kunstvolle westeuropäische Uhren mit eingebauten Automaten, die von den Sultanen und den Würdenträgern ihres Reiches außerordentlich geschätzt wurden – obwohl sie für sie nur wenig praktischen Nutzen hatten, denn das osmanische System der Zeitmessung beruhte auf der Einteilung von Tag und Nacht in je zwölf gleiche Teile und nicht auf standardisierten Stunden gleicher Länge. Allerdings konnten europäische Uhren für astronomische Beobachtungen herangezogen werden.

Viele dieser Uhren, an deren Herstellung neben Uhrmachern auch Goldschmiede, Kunsttischler und Spezialisten für mechanische Musik mitwirkten, waren Augsburger Erzeugnisse.

Die Rolle Augsburgs in diesem Zusammenhang erklärt sich aus dem hohen Stand des dortigen Kunsthandwerks und auch daher, dass unter den Kaisern Maximilian II. und Rudolf II. die in Augsburg residierenden kaiserlichen Landvögte in Schwaben mit der gesamten Organisation der »Türkenverehrung« beauftragt waren.

So wurde etwa um die Jahreswende 1583/84 bei dem bedeutenden Augsburger Uhrmacher Hans Schlottheim eine besonders aufwendige Uhr in Auftrag gegeben, die aber (u. a. weil man auf Schlottheims Honorarforderungen zunächst nicht eingehen wollte) 1584 nicht rechtzeitig in Wien eintraf, so dass die kaiserliche Gesandtschaft sie nicht mit nach Konstantinopel nehmen konnte. Man erwog, die Uhr im Folgejahr für die »Türkenverehrung« zu verwenden; möglicherweise handelt es sich sogar um die auf dem Stich gezeigte Uhr, die im Vergleich zu ihrer Umgebung sicher zu groß wiedergegeben ist. Im Text wird sie folgendermaßen beschrieben: *Das gantze Werck war in Form eines Castells ... Bey jeder Stund ... eröffnete sich die Pforte / und kam eine Statua deß Sultans zu Pferd / mit dem Gefolgetlicher Bassen / alles von Silber heraus / und nachdem sie einen kleinen Umschweiff gemacht / giengen sie wieder zur andern Pforten hinein.* (S. 288)

Der Überbringer der Uhr (links im Bild; auf dem Papier in seiner Hand ein doppelköpfiger Kaiseradler) wird im Text als *Herr von Socmok* iden-

tifiziert. *Socmok* ist eine Verballhornung von »Sonneck«; gemeint ist David Ungnad von Weissenfels, der nach einem Lehen auch den Titel Freiherr von Sonneck führte. Dieser hatte dem Sultan Anfang 1585 ein kaiserliches Schreiben überbracht, in dem über türkische Einfälle in Bosnien geklagt wurde; die »Türkenverehrung« des Jahres 1585 wurde freilich erst einige Monate später von Hans Friedrich Hofmann, Freiherr in Grünbüchel und Strechard, Erblandhofmeister in der Steiermark, überreicht. Sagredo hat die beiden Gesandtschaften ganz offensichtlich verwechselt.

So gut wie nichts hat sich in den Schatzkammern in Istanbul erhalten von diesen Uhren aus den kaiserlichen Tributeleistungen, die mit dem Frieden von Zsitvatorok (1606) ihr Ende fanden. Zum einen gab es keine Handwerker, die die komplizierten Geräte hätten angemessen betreuen können, zum anderen wurden die silbernen und goldenen Bestandteile häufig eingeschmolzen. Immerhin konnte die Forschung nachweisen, dass die Goldbekrönung des Throns Ahmeds I. vom Gehäuse einer Augsburger Uhr des 16. Jahrhunderts stammt.

Die zweite Abbildung aus der *Ottomannischen Pforte* (Abb. S. 101) zeigt einen Vorfall, für den sich der deutsche König Ferdinand I. vor dem Papst verantworten musste.

In dem Bestreben, als ungarischer König ganz Ungarn unter seine Herrschaft zu bringen, musste sich Ferdinand nicht nur gegen die Türken

zur Wehr setzen, sondern auch gegen Johann Zápolya, der – allerdings unter türkischer Oberhoheit – einen Teil Ungarns regierte.

Obwohl Ferdinand und Zápolya sich 1538 dahingehend verständigten, dass letzterer sich zu seinen Lebzeiten in seinen Gebieten König von Ungarn nennen durfte und diese Gebiete nach seinem Tod an die Habsburger fallen sollten, kam es nach Zápolyas Tod zu langwierigen Auseinandersetzungen zwischen Ferdinand, Zápolyas Witwe Isabella und deren engstem Berater, dem kroatischen Paulinermönch »Bruder Georg«. (Sein Nachname wird in der Literatur

mit Utiešenović oder Martinuzzi angegeben.)

Zwar stellte Bruder Georg sich später auf die Seite Ferdinands und wurde dafür mit einem Kardinalshut belohnt, doch misstraute Ferdinand ihm weiterhin. Am 17. Dezember 1551 schließlich gab der Marquis de Castaldo, Ferdinands Oberkommandierender und Bevollmächtigter in Siebenbürgen, den Befehl, Bruder Georg zu ermorden.

Der Mörder, so berichtet die *Ottomannische Pforte*, verschaffte sich unter dem Vorwand, ihm einen Brief übergeben zu wollen, Zugang zu Bruder Georg und erstach ihn dann, während dieser in die Lektüre vertieft war.





BRUCKER, JOHANN JACOB: De vita et scriptis celeberrimi quondam viri Eliae Ehingeri commentatio

Augsburg: David Raimund Mertz, Johann Jacob Meyer, 1724

Signatur: 02/IV.27.8.113

Porträt des Elias Ehinger mit allegorischem Beiwerk (Frontispiz)

Bez.: Jacob Andr. Fridrich fecit A. V. (Jacob Andreas Friedrich d. Ä., Nürnberg 1684 - Augsburg 1751)
Kupferstich und Radierung, 89 x 151 mm

Das Buch des evangelischen Pfarrers und Gelehrten Johann Jacob Brucker enthält eine Biographie des Elias Ehinger, eine Bibliographie seiner Werke sowie drei seiner kleineren Schriften. Ehinger, einer Augsburger Pastorenfamilie entstammend und 1573 in Christgarten geboren, war nach seinen Studienjahren in Wittenberg und Tübingen als Prediger in Österreich tätig. Durch die gegenreformatorischen Maßnahmen Kaiser Rudolfs II. von dort vertrieben, wirkte Ehinger ab 1605 in Rothenburg o. d. Tauber als Rektor des Gymnasiums, ab 1617 in Augsburg als Rektor des Gymnasiums bei St. Anna. Damit verbunden war das Amt des städtischen Bibliothekars (eine Personalunion, die bis 1872 bestand). In den Religionswirren der folgenden Jahre wurde Ehinger zweimal seiner Ämter in Augsburg enthoben. Das erste Mal wich er nach Schulpforta bei Naumburg aus (Rektorat der Fürstenschule, 1630-1632), das zweite Mal nach Regensburg (Rektorat der Poetenschule,

1635-1649), wo er bis zu seinem Tod 1653 lebte. Ehinger verfasste eine Fülle theologischer, philosophischer und astrologischer Schriften, die heute weitgehend vergessen sind. Er hinterließ einen umfangreichen Briefwechsel, in dem er u. a. mit namhaften Jesuiten (Matthäus Rader, Jeremias Drechsel) Kontroversfragen erörterte. Seine herausragendste wissenschaftliche Leistung bildet der Katalog sämtlicher Bestände der Augsburger Stadtbibliothek (1633), eine Fortführung des Gesamtkataloges seines Amtsvorgängers Georg Henisch von 1600.

Das Frontispiz zeigt ein Porträtmedaillon Ehingers, das gehalten wird von Minerva, der Göttin der Weisheit, Künste und Wissenschaften, und einem Putto, während ein weiterer Putto einen Lorbeerkranz für Ehinger bereit hält. Die Flamme des Altars mit seinem Wappen (halber wachsender Gamsbock aus Dreieberg) versinnbildlicht seinen wissenschaftlichen Eifer. Im Hintergrund die Augsburger Wirkungsstätten Ehingers: rechts der 1613-1615 durch Elias Holl errichtete Neubau des Gymnasiums bei St. Anna; nach links hin einige der sieben die Freien Künste symbolisierenden Dächer der Stadtbibliothek (erbaut 1562/63 vom Stadtwerkmeister Bernhard Zitzel an der Stelle eines Ballspielhauses) sowie deren 1612 von Holl zur Sternwarte umgebauter Turm. Zitzels Bau wurde durch ein Schulgebäude (später Justizgebäude) ersetzt, nachdem die Stadtbibliothek 1893 den Neubau in der Schaezlerstraße bezogen hatte. An Ehinger erinnert heute der nach ihm benannte Saal im Gemeindehaus von St. Anna.



MORITZ VON NATTENHAUSEN: Homo simplex et rectus, Oder / der alte redliche Teutsche Michel ...

Augsburg: Georg Schlüter, 1701 bzw. 1712

Signatur: 02/XIII.8.4.313a-1 und -2

Frontispizien zum *ersten Theil* (1701) (Abb. S. 104) u. zum *anderen Jahrgang* (2. Aufl., 1712) (Abb. S. 106): *Die »alte Welt« und die »neue Welt«* Bez. [Bd. 1]: Phil. Iac. Leidenhofer sculps. Augustae (Philipp Jacob Leidenhof(f)er, gest. 1714 Augsburg) Kupferstich und Radierung, jeweils 135 x 178 mm

Die Frontispizien gehören zu einer Predigtsammlung des Kapuziners Moritz von Nattenhausen (1652 Nattenhausen - 1715 Meran; eigentlich Johann Christoph Schmid), des – so das Titelblatt – *dermahligen Ordinari-Prediger bei dem H. Creutz in Augsburg*. Verlegt wurde die Sammlung bei Georg Schlüter, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Bereich deutschsprachiger katholischer Predigtliteratur eine führende Marktposition innehatte.

Auf dem Frontispiz zum ersten Teil wird trotz des religiösen Kontextes eine über den religiösen Bereich hinausgehende Kulturkritik vorgetragen. Die Männer in altdeutscher (und bei Erscheinen des Buches auch bereits altmodischer) Tracht stehen für den im Buchtitel genannten Typ des *Homo simplex et rectus*, des schlichten und aufrechten Menschen (ursprünglich eine Charakterisierung des gottesfürchtigen Hiob zu Beginn des gleichnamigen alttestamentarischen Buches), der im deutschen Paralleltitel

der alte redliche Teutsche Michel genannt wird. Dieser der deutschen Tradition entsprechenden »alten Welt« (»Mundus antiquus«) der moralischen Integrität wird eine »neue Welt« (»Mundus novus«) gegenübergestellt, vertreten von modisch gekleideten Menschen bei allerlei Zerstreuungen; Menschen, die der Betrachter als oberflächlich und von Sittenverfall gekennzeichnet sehen soll und die sich auch dem Wort Gottes bzw. des Predigers verschließen, wie dem ihnen zugewandten Bibelzitat zu entnehmen ist: *Ipsi nihil horum intellexerunt*. (Lukas 18,34: *Sie begriffen nicht, was er [Christus] sagte*). Auch bei ihnen handelt es sich um Deutsche, allerdings um solche, die von verderblichen Kultureinflüssen geprägt werden.

Derartige Einflüsse, glaubte man im 17. Jahrhundert, gingen vor allem von der Oberschicht der romanischen Länder aus. Insbesondere während des Dreißigjährigen Krieges, in dem man sich mitunter von einem Verlust der kulturellen Eigenständigkeit bedroht sah, war solches Gedankengut in Deutschland populär und führte u. a. zu der Symbolfigur des sich den schädlichen Einflüssen von außen widersetzen »deutschen Michel«. Diese Figur ist erstmals in Sebastian Francks Sprichwörtersammlung (1541) belegt, bezeichnete zunächst jedoch einen einfältigen, ungebildeten Menschen und musste für den nunmehrigen Zweck ins Positive umgedeutet werden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlor diese Vorstellung eher an Bedeutung. Dass Moritz von Nattenhausen sie zu Beginn des

18. Jahrhunderts aufgriff, mag sich aus der antifranzösischen Stimmung erklären, die sich in der Folge des Pfälzischen Krieges (1688-1697) und des Spanischen Erbfolgekrieges (1701-1714) im Reich ausgebreitet hatte.

Der Gegensatz zwischen »alter Welt« und »neuer Welt« wird auf dem Stich ober- und unterhalb der zentralen Gruppen ausgebaut: Links hält der Adler, das Wappentier des Deutschen Reiches, einen von Ruhm und Tugend kündenden Lorbeerkrantz über den Vertretern der altdeutschen Partei; auch sein Schwert (Macht- und Gerechtigkeitssymbol) ist mit Lorbeer umwunden. Während die Sonne (Gott) ihm wohlwollende Strahlen zuschickt, schleudert sie zerstörerische Blitze auf den einen Geldsack haltenden Pfau gegenüber, der die »neue Welt« als eitell, materialistisch und käuflich kennzeichnet.

Unten links sind einem Kind der 'deutschen' Partei kindgemäße Gegenstände wie Steckpferd und Windrad zugeordnet; das Kind der Gegenseite ist bereits dem Trunk und Kartenspiel ergeben: *Urit mature* (Es wird frühzeitig [von Lastern] verzehrt.)

Während für mehrbändige Predigtsammlungen in der Regel nur ein Frontispiz gestochen wurde, veranschaulicht das Frontispiz zum zweiten Teil des *Homo simplex* die kulturkritische Antithese zwischen dem »deutschen Michel« und seinen Widersachern in variiert Form.

Wieder stehen Vertreter der »alten Welt« und der »neuen Welt« im Erwachsenen- und Kindesalter einander gegenüber, diesmal zu Seiten der zentral auf einem Podest platzierten Figur



des »deutschen Michel«. Strahlen des Wohlgefallens bzw. Blitze des Zorns gehen nun vom Auge Gottes aus. Neu gestaltet ist insbesondere die allegorische untere Bildhälfte, allerdings mit deutlichem Rückbezug auf die Symbolik des ersten Frontispizes. Auf der Weltkugel in der Mitte werden die moralischen Kategorien der »alten Welt« und der »neuen Welt« durch zwei kontrastierende Landkarten in ein räumliches Bild umgesetzt: oben eine Karte der »alten Welt« mit den Orten *Fides* (Glaube, Ehrlichkeit), *Sinceritas* (Aufrichtigkeit) und *Veritas* (Wahrheit); unten eine Karte der »neuen Welt« mit den Orten *Dolus* (Betrug), *Simulatio* (Täuschung) und *Mendacium* (Lüge). Derartige geographische Fiktionen begegnen des öfteren in didaktischen bzw. satirischen Bildern und Texten, z. B. auch

in Jacob Bidermanns zwischen 1640 und 1762 mehrfach aufgelegter *Utopia* und ihrem kartographischen Frontispiz.

Links von der Weltkugel sind der »neuen Welt« zwei Füchse (Verschlagenheit), eine Maske (Täuschung), Würfel und Karten zugeordnet. Die Schalen der vom Fuchs gehaltenen Waage deuten an, dass in dieser Welt (Bestechungs-)Geld schwerer wiegt als das Recht (*Ius*). Die um die Waage gewundene Pflanze (sie findet sich auch am Schwert des Pfauen auf dem Frontispiz zum ersten Band) erinnert an den ährenartigen Blütenstand des Fuchsschwanzes, einer Pflanze, die hier möglicherweise allein aufgrund ihres Namens gewählt wurde, um so die negativen Eigenschaften des Fuchses anklingen zu lassen.

Gegenüber repräsentieren ein Hund (Treue), ein Lamm (Unschuld, Reinheit) und ein Buch (Gelehrsamkeit, Studium der Bibel und erbaulicher Schriften) die Tugenden der »alten Welt«. An der mit einem Lorbeerzweig umwundenen Waage sind Redlichkeit bzw. Aufrichtigkeit (Herz) und Gerechtigkeit (Krone, Schwert) im Gleichgewicht, d. h., die Menschen der »alten Welt« können den Ansprüchen der Gerechtigkeit genügen. Da die kreuzförmige Waage von dem Lamm gehalten wird, dürfte hier auch an das Lamm Gottes zu denken sein, zumal die Offenbarung das Lamm mit dem Buch mit den sieben Siegeln in Zusammenhang bringt: *Würdig bist du, das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen.* (Offenbarung 5,9)

Einen wichtigen Bestandteil der von den beiden Frontispizien propagierten »altdeutschen Red-

lichkeit« sieht Moritz laut seinen Vorreden zum *Homo simplex* in einem bestimmten Sprachstil. Dass Predigten klar und verständlich abgefasst werden sollen, gehört zu einem weit verbreiteten Topos barocker Homiletik; Moritz setzt allerdings auch hier einen nationalkulturellen Akzent, wenn er etwa in der Vorrede zum ersten Teil einen solchen Stil mit Wahrheit und deutschem Wesen assoziiert (*Ich bin der glatten Wahrheit und aufrechten Teutschen Redlichkeit gewohnt*) und darauf hinweist, wie übel meinem alten redlichen teutschen Michel dieses Alamodische verschamerirte / eitle Wort-Gepräng und Luft-Spring wurden anstehen, worunter wohl u. a. übertriebener Fremdwortgebrauch zu verstehen ist. Mit »alamodisch« (abgeleitet aus *à la mode*) gebraucht er dabei einen Begriff, der immer wieder zur negativen Charakterisierung romanischer Kultureinflüsse herangezogen wird.

Neuartig war diese Verbindung zwischen Kultur der Muttersprache und moralischer Verfassung eines Volkes keineswegs; er wurde von Sprachpuristen und um Sprachpflege bemühten Organisationen wie der 1617 gegründeten *Fruchtbringenden Gesellschaft* vielfach hergestellt. Gut ließ sich der keiner Fremdsprachen mächtige »deutsche Michel« auch als Symbolfigur dieses Aspektes einsetzen: Galt er früher deswegen als ungelehrt, so wurde er nun aus demselben Grund zum Verteidiger der Muttersprache. *Ich meyne ... der Ehrliche Teutsche Michel hab euch Sprach-verderbern, Wälschen, Kortisanen, Concipisten, Cancellisten ... die Teutsche Wahrheit gesagt.* (Johann Michael Moscherosch, 1643)

**Höchste Welt- und Krieges-Häupter /
welche den Fried-brüchigen Türckischen
Hochmuth durch zwey Feld-Züge in
Ungaren Also gedemüthiget / daß er in
dem dritten den Frieden Bittlich suchen /
und annehmen müssen**

Augsburg, Dillingen: Johann Caspar Bencard, 1718
Signatur: 02/IV.13.2.46

*Porträt des Ferdinand Maria Innozenz von Bayern
mit allegorischem Beiwerk (Tafel bei S. 54)*

Bez.: Melchior Steidl del. Monach.; Jacob Andr.
Fridrich Sculp. A. V. (Melchior Steidl, 1657
Innsbruck - 1727 München; Jacob Andreas
Friedrich d. Ä., 1684 Nürnberg - 1751 Augsburg)
Kupferstich und Radierung, 173 x 280 mm

Nachdem das Osmanische Reich durch die Niederlage im Türkenkrieg der Jahre 1683 ff. für Europa viel von seiner Bedrohlichkeit verloren hatte, erklärte der Sultan 1714 dem schwächsten der europäischen Gegner, Venedig, erneut den Krieg und griff die von der Stadtrepublik besetzte Peloponnes an. Als sich die Kriegshandlungen durch das Eingreifen Kaiser Karls VI. ausweiteten, wurden dem Sultan durch den kaiserlichen Oberbefehlshaber, Prinz Eugen von Savoyen, der sich bereits im vorangehenden Türkenkrieg glänzend bewährt hatte, derart vernichtende Niederlagen zugefügt (u. a. Belgrad 1717), dass der Kaiser 1718 auf dem Friedenskongress von Passarowitz (Pozarevac / Serbien) die Bedingungen diktieren und seine Position nachhaltig festigen konnte.

Im gleichen Jahr 1718 erschien mit den *Höchsten Welt- und Krieges-Häuptern* eine reich illustrierte deutsche Publikation zu diesen Feldzügen, *der Welt vorgestellt* durch das Kollegium St. Hieronymus in Dillingen, das Konvikt, das der von den Jesuiten geleiteten Universität angeschlossen war.

Die einzelnen Kapitel stellen jeweils eine am Krieg beteiligte Persönlichkeit in den Mittelpunkt; lediglich das letzte Kapitel, *Der triumphierende Fried*, weicht von diesem Schema ab. Trotz dieser auf den ersten Blick primär biographischen Anlage ergibt die Abfolge der Kapitel zugleich eine im Großen und Ganzen chronologische Schilderung der Geschehnisse.

Jedem Kapitel vorangestellt ist ein Kupferstich, der zumeist ein Porträtmedaillon mit Historienszenen und allegorischem Beiwerk kombiniert; dazu kommt ein ähnlich angelegter Kupferstich, der dem Widmungsträger huldigt, dem Augsburger Fürstbischof Alexander Sigismund von Pfalz-Neuburg. Mehrere dieser Ensembles (so auch das auf dem abgebildeten Stich) ähneln Denkmälern, so dass die Stiche als Reproduktionen eines – freilich real nicht existierenden – plastischen Kunstwerks erscheinen.

Als Stecher hat auf allen Blättern Jacob Andreas Friedrich signiert, als Entwerfer wird einmal Johann Georg Bergmüller genannt, zweimal Melchior Steidl.

Der hier abgebildete Stich nach Steidl mit dem Porträt des Wittelsbachers Ferdinand Maria Innozenz (1699 Brüssel - 1738 München) ist in

seiner fulminanten, geradezu explosiv-dramatischen Inszenierung eines Fürstenporträts wohl das Glanzstück des Buches und zeigt, dass Steidl zu Unrecht im Schatten seines berühmteren Generationsgenossen Cosmas Damian Asam steht. Seine Hauptwerke schuf Steidl auf dem Gebiet der Freskomalerei (u. a. in St. Florian / Oberösterreich, Banz und Bamberg); von seinen Augsburger Arbeiten haben sich nach der Zerstörung der Kollegiatstiftskirche St. Moritz 1944 nur die Malereien im Haus des Kupferstechers Elias Christian Heiss erhalten (heute Maximilianmuseum).

Ferdinand Maria Innozenz, ein Sohn des Kurfürsten Max Emanuel, hatte zusammen mit seinem Bruder Karl Albrecht 1717 an der Belagerung und Eroberung Belgrads durch seinen Onkel, Prinz Eugen von Savoyen, teilgenommen. Sein Porträt ist deshalb auf dem Stich von Kriegstrophäen umgeben, wobei die dicht gestaffelten Fahnen fast eine Art Strahlennimbus ergeben. Die Heldentugenden Ferdinands verkörpern außerdem der Adler mit dem Blitzbündel über ihm sowie – in Anspielung auf das bayerische Wappen – die beiden Löwen im unteren Bilddrittel. Das Bild der Löwen kehrt auch im Text wieder; er nennt Ferdinand u. a. einen *Durchleuchtigste[n] Löwen-Helden* (S. 54) und einen *großmüthig-erzürnete[n] Löw*, der zur *erschrockliche[n] Niederlage seiner Feinde* beitrug (S. 62).

Das kleine Bildfeld unten (ein »Bild im Bild« auf dem Sockel des imaginären Denkmals)

zeigt den Friedensschluss von Passarowitz, bei dem Ferdinand und sein Bruder ebenfalls zugegen waren. Es wird ein Blick gewährt in das zu Verhandlungszwecken errichtete Zelt und auf einige der im Text erwähnten Begebenheiten: *die in Lateinisch- und Italienischer Sprache gegen einander abgelesene Friedens-Bedingnussen; die von denen Herren Bottschaffteren zugleich ergriffene / und angesetzte Feder; die würcklich allerseiths vollbrachte Unterschreibung; die öffentliche Umbfangung / und von gesambten Herren Bevollmächtigten einander gegebener Kuß deß Fridens; im Hintergrund das allgemeine / biß an die Wolcken antringende Freuden-Geschrey sowie trommelnde und trompetende Soldaten* (S. 62).

Die Beteiligung Ferdinand Marias an kriegerischen wie auch an friedensstiftenden Aktionen wird auch im Text betont: Der Himmel, heißt es, habe Ferdinand nach Passarowitz geschickt, *damit er ebenfalls einen grossen Antheil an dem Friden habe / der in verflossenem / Welt-berühmtem / Jahr denen höchst-beglückten Waffen ein so grosses beygetragen; [damit] mithin die gantze Christen-Welt erkennete / daß zu beyden Zeiten / deß Krieges / und Fridens / Ferdinandus einer auß denen größten Printzen seyn werde.* (S. 58)

Dabei wird nicht verschwiegen, dass Ferdinand dem Frieden zwiespältig gegenüber stand, da er ihn von weiterem kriegerischem Ruhm und Kampf gegen die Feinde des Christentums abhielt. Dies kommt u. a. in dem abgekürzten Zitat aus der *Aeneis* (I, 135 f.) auf dem Schriftband oben zum Ausdruck (*Quos ego! sed etc.*), das auch im Buchtext Ferdinand in den Mund gelegt

wird. Es sind dies Worte des Neptun, der darüber erzürnt ist, dass sein eigener Herrschaftsbereich, das Meer, durch den Windgott Aeolus in Aufruhr versetzt wurde. Neptun erklärt, er werde zunächst die Fluten besänftigen, droht aber gleichzeitig Aeolus und seinem Gefolge mit Strafmaßnahmen, falls sie sich noch einmal Übergriffe anmaßen sollten.

Ähnlich, impliziert der Autor des Textes, erkannte Ferdinand während der Verhandlungen in Passarowitz zwar die Vorteile eines Friedensschlusses, konnte seinen Groll gegenüber den Osmanen aber nicht ganz bezähmen und wäre einer weiteren Konfrontation nicht abgeneigt gewesen. Jedoch: *Es musste sich doch endlich sein großmüthiger Verdruss legen / und der Willen zu demjenigen bequemen / was sich nicht mehr wollte ändern lassen* (S. 61), d. h., zum Frieden.

Zwischen dem Porträtmedaillon und der Friedensszene herrscht ein dichtes Gedränge aus Menschen und Tieren, die zum einen in Verwirrung gestürzt scheinen durch den sieghaft über ihnen aufragenden Wittelsbacher, zum anderen bedrängt werden von den Ferdinands Tugend symbolisierenden Löwen.

Links sind wilde Tiere, ein Soldat mit Fackel sowie ein Mann mit Schlangen in Haaren und Händen (Verkörperungen des Krieges und der Zwietracht) ineinander verkeilt. Angesichts der Thematik des Stiches könnte hier der Triumph Ferdinands über die Osmanen gemeint sein, oder auch sein Triumph über die Mächte des Krieges allgemein, da Ferdinand am Friedensschluss beteiligt war.

Rechts liegt überwunden die Personifikation des Truges (Frau mit Maske und doppeltem Herzen); ihr beigesellt sind ein Pfau (Hochmut, vgl. die Erwähnung des *Türkischen Hochmuth[s]* im Titel des Buches) und ein Fuchs (List). Dies könnte sich allgemein auf die den besiegten Osmanen zugeschriebene Eigenschaften beziehen oder auch auf deren taktische Maßnahmen während der Friedensverhandlungen; so heißt es im Text, der Kaiser habe *nur gar zu wohl* erkannt, *auf was vor einem Ursprung so ungewisse / auff Schrauffen [Schrauben] gestellte / auff die lange Banck abzielende / Vorträge [der Türken] herfließen*, doch habe man Mittel gewusst, *die / von der Türckey arglistig gelegte Hindernissen auß dem Weeg zu räumen*. (S. 56) Der Text bemüht sich allerdings zumindest ansatzweise um ausgewogene Beurteilung der Parteien und bescheinigt einem der türkischen Gesandten, dass niemand *mit grösserer Anständigkeit ein so hohes Werck [die Friedensverhandlungen] anzugreifen / und glücklich zu enden / gewust hätte*. (S. 57)

Die Kupferstiche der *Höchsten Welt- und Krieges-Häupter* wurden 1719 in eine ebenfalls bei Benard verlegte, abstrakt theologische Dissertation des Jesuiten Johann Rassler übernommen (*Pallas sagata et togata*), nunmehr kommentiert durch lateinische Verse. Die Verwendung der aus ganz anderem Kontext stammenden Stiche rechtfertigt der Verfasser durch spitzfindige allegorische Bezüge zwischen dem Kriegsgeschehen und seinen theologischen Überlegungen.



Schau Plaz hoher Ritter-Orden : Abbildung und Beschreibung aller hohen Ritter-Orden in Europa

Augsburg, Leipzig: Jacob Andreas Friedrich d. J.,
1772, 3. Aufl.

Signatur: 02/IV.28.8.140-1

Ritter vom Orden des Bades (Tafel vor S. 67)

Entwurf: Gottfried Eichler d. J. (1715 Augsburg -
1770 Augsburg); Ausführung: Jacob Andreas
Friedrich d. J. (1714 Augsburg - 1779 Nürnberg)
Kupferstich und Radierung, 55 x 95 mm

Ich schmeichle mir ... , keinen Vorwurf zu verdienen, da ich eine neue Art eines Calenders zu Marck bringe, schrieb Jacob Andreas Friedrich d. J. in seiner Vorrede, als er in den 1750er Jahren erstmals einen Kalender vorlegte, in dem dem Kalendarium minutiös ausgearbeitete und dekorativ reizvolle Tafeln mit Ordensrittern beigegeben waren. Bei Erfolg versprach er, *nach u. nach eine vollständige Reihe der Europäischen Ritter-Orden an das Licht zu stellen.* Im Zuge der Erweiterung wurden den Tafeln gedruckte Erläuterungen beigelegt, so dass schließlich (erstmalig wohl 1756) ein eigenständiges Buch ohne Kalendarium entstand, das 42 Ordensritter in Wort und Bild vorstellte. 1772, im Jahr der 3. Auflage, erschien ein Ergänzungsband mit sechs weiteren Orden; mehr Material enthalten auch die Neuauflagen von 1792 und 1793 bei Bürglen nicht. Die Ritterorden entstanden zu Zeiten der Kreuzzüge als geistliche Gemeinschaften und verbanden Kampf für das Christentum mit Pilger-

schutz und Krankenpflege (Johanniter, Tempeler, Deutscher Orden). Seit dem Spätmittelalter gründeten regierende Fürsten oft neue Ritterorden, deren Mitglieder jedoch keine religiösen Gemeinschaften bildeten, sondern auf Zeremoniell und Insignien beruhende Zusammenschlüsse von Adligen.

Der *Orden des Bades* (*The Most Honourable Order of the Bath*) wurde 1725 vom englischen König Georg I. gegründet, der glaubte, einen auf Heinrich IV. zurückgehenden Orden wieder zu beleben: Seit dessen Krönung (1399) bis zur Krönung Karls II. (1661) war es üblich gewesen, bei feierlichen Anlässen Ritter zu ernennen und in die Zeremonien ein rituelles Bad als Symbol für geistige Reinigung einzubeziehen. Diese »knights of the bath« hatten allerdings vor Georg I. nie einen Orden im eigentlichen Sinn gebildet. Zum Orden gehören heute der *Sovereign of the Order* (Königin Elisabeth II.), der *Great Master of the Order* (Prinz von Wales), 115 *Knights* (bzw. *Dames*) *Grand Cross*, 328 *Knights* (bzw. *Dames*) *Commanders*, 1815 *Companions* und sechs Funktionsträger (*officers*).

Das Ordensabzeichen, an einem Band von der rechten Schulter hängend getragen, wird unten auf dem Stich noch einmal abgebildet. Die drei Kronen mit der Devise *Tria juncta in uno* (Drei zu einem verbunden) beziehen sich auf die Vereinigung Englands, Schottlands und Irlands unter einer Krone, wie dies auch das oben angebrachte Wappen Großbritanniens versinnbildlicht (schreitender Leopard: England; aufspringender Löwe: Schottland; Harfe: Irland).



STADLER, DANIEL: Tractatus de duello honoris vindice : ad theologiae, et iuris principia examinato

Ingolstadt, Augsburg: Franz Xaver Crätz,
Thomas Summer, 1751
Signatur: 02/XI.2.4.62

Allegorie auf Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern (Frontispiz)

Bez.: Klauber Cath. sc. A. V. (Joseph Sebastian
Klauber, um 1700/10 Augsburg - 1768 Augsburg;
Johann Baptist Klauber, 1712 Augsburg -
1787 Augsburg)

Kupferstich und Radierung, 160 x 215 mm

Der Verfasser dieses Werkes, der Jesuit Daniel Stadler (1705 Amberg - 1764 Pruntrut/Kt. Jura), wurde 1742 an den Hof des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht gerufen, der als Karl VII. zugleich für wenige Jahre deutscher Kaiser war. In München wirkte Stadler als Lehrer und Beichtvater des Kur- und Kronprinzen, des späteren Maximilian III. Joseph (1727 München - 1777 München). Er übte letztere Funktion auch nach dem Regierungsantritt Maximilian III. Josephs aus und nahm in dieser Rolle wohl einigen Einfluss auf das politische Geschehen, bis ihn Gegenspieler 1763 zu Fall brachten.

Sein wissenschaftliches Hauptwerk ist eine zunächst 1758 als kurzer Abriss für Unterrichtszwecke am *Kurfürstlichen Cadettenhaus* in München veröffentlichte und später erweiterte Geschichte Bayerns, die sich trotz des Strebens

nach Allgemeinverständlichkeit durch sorgfältiges Quellenstudium auszeichnet und sogar in protestantischen Gelehrtenkreisen Beifall fand. Dies oder auch der Umstand, dass Stadler zeitweise mit dem bedeutenden Aufklärer Christian Friedrich Wolff in Verbindung stand, belegt, dass er keineswegs dem Zerrbild des reaktionären, in konfessioneller Engstirnigkeit befangenen Jesuiten entsprach, das seine Widersacher gerne von ihm zeichneten.

Den 1751 erschienenen *Tractatus de duello* widmete Stadler dem Kurfürsten, den zwei Jahre zuvor die steigende Zahl an Duellen insbesondere im Heer dazu veranlasst hatte, eine diesem Überhandnehmen gegensteuernde Verordnung an alle Truppen zu senden. Stadler weist bereits in der an den Widmungsträger gerichteten Vorrede auf diese Maßnahme hin: *Das Buch behandelt ein Thema, zu dem auch du, dem Beispiel der weisesten Fürsten folgend, einen Beitrag geleistet hast, indem du vor nicht allzu langer Zeit inmitten zahlloser anderer Sorgen die im Duellwesen herrschende Willkür durch genauere Verordnungen hast abschaffen lassen.*

An späterer Stelle im Buch präzisiert er: *Unser gnädigster Kurfürst Maximilian Joseph, ein wahrer Vater seines Bayern, ... hat durch eine im Jahr 1749 erlassene Verordnung das Duellwesen eingeschränkt, indem er die hierzu aufstachelnden Beleidigungen, seien es Worte oder Tätlichkeiten, strengstens untersagt hat, so dass jeder, der sich solcher Beleidigungen schuldig macht, unverzüglich dem Kerkermeister vorzuführen ist.* (S. 60; beide Stellen übersetzt aus dem Lateinischen)

Obwohl Stadler in seinem *Tractatus* insgesamt das Duell scharf verurteilte, schien es ihm in wenigen Ausnahmefällen doch zulässig, woraufhin Papst Benedikt XIV. 1752 in einer Bulle das grundsätzliche Verbot jeder Art von Duell betonte. Stadler erklärte im folgenden Jahr dem Papst seine Bereitschaft, sich der Bulle zu unterwerfen, wies ihn aber auch darauf hin, dass die *fünf verworfenen Sätze* nicht von ihm selbst herrührten und er sich hier nur der Meinung anderer Autoritäten angeschlossen habe. Der Papst erwiderte hierauf, man *habe nicht so sehr die Sätze [seines] Buches als die von Andern gelehrten Sätze untersucht und verworfen*; auch habe er, beruhigt ihn der Papst, *die von der Congregation gegen [sein] Buch verhängte Censur suspendiert und nicht gestattet, [seinen] Namen unter die verbotenen Autoren zu setzen* (Duhr, S. 241).

Die Widmungsrede des *Tractatus* befasst sich abgesehen von dem zitierten Hinweis nicht mit dem Duell, sondern enthält eine Skizze der bisherigen Regierungstätigkeit des Kurfürsten: Beim Regierungsantritt Maximilian III. Josephs im Jahr 1745 befand sich Bayern als Ergebnis der ehrgeizigen Großmachtpolitik seines Vaters Karl Albrecht militärisch, wirtschaftlich und finanziell in einer schier ausweglosen Lage; u.a. hielten österreichische Truppen Teile des Landes besetzt. Erst der Frieden von Füssen, in dem Maximilian III. Joseph alle Ansprüche auf die Kaiserwürde aufgab, brachte eine gewissen Entspannung, auch wenn Bayern in der Folgezeit unsicher zwischen Frankreich und Öster-

reich lavieren musste. Stadler selbst schien es offenbar nicht geraten, sich allzu eng an Österreich anzuschließen, weswegen er von den kaiserlichen Diplomaten mit großem Argwohn beobachtet wurde. (Brief des Gesandten Baron Widmann vom 6.12.1755 nach Wien: *Ich vernehme glaubwürdig, dass heute wiederum bei dem Morgengebet der Beichtvater dem Kurfürsten ... stark zugesetzt habe*; Duhr, S. 247). 1758 wandte sich gar Maria Theresia mit der Bitte nach Rom, der Papst möge etwas gegen den Einfluss Stadlers am Münchner Hof unternehmen.

Auf die in der Widmungsrede erörterte politische Situation Bayerns bezieht sich auch das Frontispiz, indem es in allegorischer Überhöhung den Kurfürsten als Retter seines Landes in der Not zeigt: In einem Boot fährt er zu dem schwer beschädigten Schiff mit dem bayerischen Wappen am Bug, das den bayerischen Staat symbolisiert. Das Schiff liegt auf einer Art Werft, muss repariert und wieder seetauglich gemacht werden, wozu den Kurfürsten auch der Genius im Rautengewand mit der Schrifttafel auffordert: *Eja veni repara* (Komm und stelle [das Schiff] wieder her). Der Kurfürst wird bedroht von Seeungeheuern, d. h., den Widrigkeiten, denen Bayern ausgesetzt ist, doch besagt das Ruder: *non timet vos* (er fürchtet euch nicht); Nixen wollen ihn mit ihren Reizen zerstreuen und von seiner Pflicht abhalten, doch die Kartusche darüber verkündet: *non audit vos* (er hört euch nicht; die Nixen scheinen den Sirenen verwandt, den Meernymphen der griechischen

Mythologie, die die Seefahrer mit ihrem verführerischen Gesang ins Verderben lockten). In den Wolken wacht die göttliche Vorsehung (Frau mit dem vom Auge Gottes bekrönten Szepter) über dem Werk des Kurfürsten.

Die allegorische Darstellung des Frontispizes ist unmittelbar aus Stadlers Vorrede abgeleitet; dort heißt es etwa: *Nihilque omittis, quo Reipublicae navem, ex superiorum temporum calamitatibus male quassatam, repares, frustra te hinc avocante voluptatum choro: illinc incassum obnitente legione difficultatum; has enim non times: illas non audis.* (Nichts unterlässt du, wodurch du das Schiff des Staates wiederherstellen kannst, das durch die Unglücksfälle der vorhergehenden Zeiten schwer beschädigt ist. Vergeblich versucht der Chor der Vergnügungen, dich wegzulocken; vergeblich stellt sich dir ein Heer von Schwierigkeiten in den Weg: Diese fürchtest du nämlich nicht, jene hörst du nicht.)

Die Engel zu Seiten der Göttlichen Vorsehung halten Spruchbänder mit einer versifizierten Verheißung für die Zukunft: *Fac repares: dabitur reparanti plurima proles / Hactenus una fuit; nam patriae Pater es* (Stelle [das Schiff] wieder her: Dem Wiederherstellenden wird zahlreiche Nachkommenschaft gegeben / Bisher war es nur ein Nachkomme, denn du bist der Vater des Landes) – d. h., das Land

Bayern war bisher das einzige »Kind« des Kurfürsten, doch mögen, so wünschen die Verse, in Zukunft leibliche Kinder folgen.

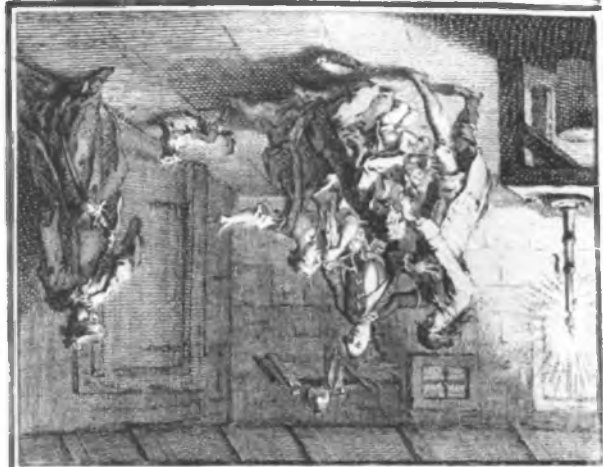
Dieser Wunsch sollte sich nicht erfüllen: Die Ehe mit Maria Anna Sophie, der Tochter des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (als König von Polen August III.), blieb kinderlos. Als 1777 mit dem Tod Maximilian III. Josephs die altbayerische Linie der Wittelsbacher erlosch, fiel Bayern an deren pfälzische Linie.

Im Hinblick auf die künstlerische Umsetzung des gedanklichen Konzeptes des Frontispizes mag man einwenden, dass der (nicht explizit genannte) Entwerfer der Vorlage die einzelnen Bestandteile der Allegorie lediglich additiv nebeneinander stellt, ohne sie zu einer kunstvollen Komposition zu verbinden, und dass die relativ gleichmäßige Füllung der Bildfläche eine gewisse Spannungsarmut zur Folge hat. Andererseits erleichtert die übersichtliche Anordnung der Bildelemente in Form eines Kreises mit dem Kurfürsten im Mittelpunkt zweifellos die Lesbarkeit der Bildaussage. Die Ausführung des Stiches kennzeichnet hohe handwerkliche Qualität, die sich etwa in der sensiblen Wiedergabe stofflicher Oberflächen äußert (z. B. beim Gewand des Kurfürsten).

Oben Gott erhaschen will, den umß zum eigefahren.
 Zu in Xnaber und ein Feind, zum Schuß und Xnaber werden.



Dem zweiten Xnaber die nach auferster lester.
 empfangt der König hier von einem Xnaber.



Geschichte des gegenwärtigen polnischen Krieges, von seinem Anfang bis auf den gewaltsamen Königsraub

Augsburg, Frankfurt, Leipzig: Jacob Andreas Friedrich d. J., 1772
 Signatur: 02/IV.19.8.105

Szenen aus der Entführung des polnischen Königs 1771 (Abb. 5 und 6)

Ausführung: Jacob Andreas Friedrich d. J.
 (1714 Augsburg - 1779 Nürnberg)
 Kupferstich und Radierung, 86 x 149 mm

Das Buch enthält außer einem Porträt des letzten polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski (1732 Wolczyn - 1798 St. Petersburg) als Frontispiz auch vier Tafeln mit insgesamt acht Illustrationen zur Entführung des Königs im Jahr 1771, sorgfältig ausgeführte Miniaturen, auf denen u. a. die sensible Wiedergabe der nächtlichen Stimmungen überzeugt.

Verantwortlich für die Entführung war die hauptsächlich aus konservativem Kleinadel und Klerus bestehende und nach einer ukrainischen Kleinstadt benannte »Konföderation von Bar«, die sich gegen den russischen Einfluss in Polen zur Wehr setzte. Sie bezog damit auch Position gegen Stanislaus, einen ehemaligen Günstling der Zarin Katharina II., der auf Betreiben Russlands hin 1764 zum polnischen König gewählt worden war. Nachdem die Konföderation Stanislaus bereits 1770 für abgesetzt erklärt hatte, wagte sie 1771 eine Entführung des Königs, die

freilich rasch scheiterte. Nur wenige Stunden, nachdem man sich des Königs bemächtigt hatte, hatten sich die meisten Entführer, das Misslingen ihres Vorhabens ahnend, bereits abgesetzt. Den einzigen verbleibenden Entführer Kuzma Kosinski, einen ehemaligen Kammerdiener, konnte der König zu einem Frontwechsel bewegen (oberes Bild).

Von einer Mühle aus benachrichtigte er anschließend seine Generäle (unteres Bild: Stanislaus empfängt die Huldigung der Müllersfamilie; rechts der nachdenkliche Kosinski). Die Nachricht von dem spektakulären Geschehen verbreitete sich rasch in ganz Europa – Stanislaus trug dazu bei, indem er selbst einen Bericht diktierte – und brachte der Konföderation wenig Sympathie ein. Sie versuchte schließlich sogar, ihre Beteiligung zu leugnen und behauptete, die Entführung sei vom König selbst inszeniert worden. Gegenüber den Entführern ließ der König Gnade walten; Kosinski wurde, mit einer großzügigen Rente belohnt, nach Italien abgeschoben.

Das folgende Jahr 1772 brachte das Ende der Konföderation und die erste Teilung Polens. Trotz der Gebietsabtretungen an Russland, Österreich und Preußen blieb Polen jedoch einer der größten Staaten Europas; es kam sogar zu Reformen und einer kulturellen Blüte. Erst die zweite polnische Teilung im Jahr 1793 führte zu einem nicht mehr lebensfähigen Reststaat. 1795 dankte Stanislaus ab, kurz bevor die dritte Teilung den polnischen Staat vorübergehend von der Landkarte tilgte.



SCHERER, HEINRICH: *Geographia hierarchica sive status ecclesiastici Romano-Catholici per orbem universum distributi succincta descriptio historico-geographica*

Augsburg, Dillingen: Johann Caspar Bencard, Witwe (Eva Maria Bencard) und Konsorten, 1737
Signatur: 02/IV.2.4.48-2

Societas Iesu per universum mundum diffusa
(Fol. III bei S. 130)

Kupferstich und Radierung, 355 x 238 mm

Der Jesuit Heinrich Scherer (1628 Dillingen - 1704 München) unterrichtete zunächst an der Universität Dillingen, u. a. Mathematik (wozu auch Geographie gehörte), Ethik und Hebräisch. Ab etwa 1670 war er für einige Jahre als Prinzen-erzieher am Hof von Mantua tätig; danach wirkte er in München bei Herzog Maximilian Philipp und Herzog Joseph Clemens (später Kurfürst und Erzbischof von Köln) als Lehrer und Beichtvater.

Sein Hauptwerk, zugleich das wohl anspruchsvollste Projekt des Verlegers Johann Caspar Bencard, ist ein geographisches Handbuch, das in den Jahren 1702 und 1703 erstmals in sechs Bänden erschien und 1710 unter dem Titel *Atlas novus* neu aufgelegt wurde. Weitere Auflagen folgten 1730 und 1737.

Das gesamte damalige Wissen von der Erde, urteilte Sandler in seiner Würdigung Scherers, wurde sorgfältig gesammelt, selbständig durchgearbeitet und in guter lebhafter Form vorgetragen. (S. 38 f.)

Allerdings stehen Befangenheit in kirchlicher Tradition und wissenschaftliche Erkenntnis auf der Höhe der Zeit unmittelbar nebeneinander, auffällig etwa im ersten Teil, der *Geographia naturalis*, die die physische Geographie behandelt und daneben einige natur- und völkerkundliche Kapitel enthält. Scherer distanziert sich hier einerseits von Kopernikus und Kepler, da sie im Widerspruch zu Bibel und Kirchenvätern stehen, vertritt die Idee, dass alles Geschaffene den Zweck hat, den Menschen auf Gott hinzuweisen, und zweifelt nicht an der Existenz von Fabelwesen, Dämonen und Hexen; andererseits bietet er mehrere der damals neuartigen orohydrographischen Karten, die sich auf Geländere relief und Wassernetz beschränken (... wobei aber die Städte und Orte und ihre Namen weggelassen sind, weil durch diese Angaben besonders bei kleinen Karten und Weltkarten eine exakte Zeichnung der Gebirge meistens verhindert wird, S. 118).

Der zweite Teil, *Geographia hierarchica*, gibt einen Überblick über Organisation und Ausbreitung der katholischen Kirche, dem Urteil des Jesuitenhistorikers Bernhard Duhr zufolge *vielleicht eines der ersten statistischen Jahrbücher der Kirche* (S. 576); der dritte Teil, *Atlas Marianus*, verzeichnet, nach Regionen angeordnet, wundertätige und berühmte Mariengnadenbilder.

Auf die als länderkundliches Nachschlagewerk angelegte *Geographia politica* folgt als fünfter Teil ein *Geographia artificialis* betitelter Leitfaden der mathematischen Geographie mit Kartenentwurfslehre, der Scherer wieder als Wissenschaft-

ler auf der Höhe seiner Zeit zeigt. Hier schildert er u. a. ausführlich die zu Ende des 17. Jahrhunderts aufgekommene Diskussion, ob die in Frankreich neu entwickelte Methode, die Längenentfernung nach den Eklipsen der Jupitermonde zu bestimmen, der bislang praktizierten Längenbestimmung durch Messen der Ortsentfernung vorzuziehen sei. Des weiteren verwendet er – etwa zur gleichen Zeit wie der berühmte französische Kartograph Guillaume Delisle (1675-1726) – bei der Erstellung seiner Karten astronomisch festgelegte Punkte, mit deren Hilfe er z. B. Westeuropa annähernd korrekt abbilden kann, und entwickelt eine Methode der Landkartenprojektion, die die spätere, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein angewandte Methode Rigobert Bonnes (1727-1795) in wesentlichen Zügen vorwegnimmt. Abgerundet wird das Werk durch *Tabellae geographicae*, die – freilich weitgehend auf veralteten Quellen basierend und wenig zuverlässig – die geographische Lage von Orten, Inseln und Gebirgen angeben. Aus dem Nachlass Scherers konnte 1710 noch die *Critica quadripartita* herausgegeben werden, die Verbesserungen und Ergänzungen enthält, u. a. längere Ausführungen zur Astrologie.

Auf den Kupferstichen finden sich die Namen mehrerer Künstler (Johann Degler, Joseph von Montalegre, Andreas Matthäus Wolfgang), nicht genannt wird aber der Stecher der Karten. Der Überlieferung nach handelt es sich hierbei

zumindest teilweise um Werke des bedeutenden Johann Baptist Homann (1664 Oberkammlach / Mindelheim - 1724 Nürnberg), die dieser anfertigte, nachdem er sich 1697 nach mehreren unsteten Wanderjahren wieder in Nürnberg niedergelassen hatte, wo er dann 1702 eine eigene Offizin gründete.

Die abgebildete Karte aus der *Geographia hierarchica* veranschaulicht, wie der Jesuitenorden in der ganzen Welt einem seiner Hauptziele nachkommt, der Verbreitung des Glaubens und der Missionierung. In welchen Ländern die Jesuiten Niederlassungen besitzen, gibt jeweils das Zeichen des Ordens an, das von einem Strahlenkranz umgebenen IHS-Monogramm (abgeleitet von der lateinischen Schreibung des Namens »Jesus«).

Die vier die Karte flankierenden Figurengruppen zeigen bedeutende Jesuiten bei der Ausübung ihrer pastoralen Tätigkeit, bei Predigt, Taufe und Erziehung der Jugend, letztere ein zentrales Anliegen der Jesuiten. Diese Gruppen stehen repräsentativ für das Wirken des Ordens in den vier Erdteilen: links oben der in Brasilien tätige José de Anchieta (1534-1591), rechts oben der in Äthiopien tätige Andrés de Oviedo (1518-1577/80); links unten der Ordensgründer, der in Spanien und Italien tätige hl. Ignatius von Loyola (1491-1556), rechts unten der in Indien und Japan tätige hl. Franz Xaver (Francisco de Javier, 1506-1552).





Abbildung des Altars des Brahma so der Oberste Gott der
Indischen Bramminen ist.

WAGNER, JOHANN CHRISTOPH: Interiora Orientis detecta, Oder Grundrichtige und eigentliche Beschreibung aller heut zu Tag bekandten grossen und herrlichen Reiche des Orients

Augsburg: Jacob Koppmayer, 1686

Signatur: 02/IV.25.2.13

Abbildung deß Altarß deß Bramma, so der Oberste Gott der Indianischen Bramminen ist
(Tafel nach S. 118)

Radierung, 165 x 269 mm

Die Biographie Johann Christoph Wagners, der auf einem Porträtkupferstich in den *Interiora Orientis detecta* als *Norimbergensis mathematicum cultor et calendariographus* (Nürnberger Mathematiker und Kalendermacher) bezeichnet wird, ist bislang wenig erforscht (Einschreibung an der Universität Altdorf 1659; Disputation 1663). In den 1680er Jahren trat er mit einer Reihe mehrfach aufgelegter landeskundlicher Werke hervor, mit denen er das Interesse an aus mitteleuropäischer Sicht fremdartigen Kulturen zu befriedigen versuchte. An mehreren Stellen wird klar zum Ausdruck gebracht, dass die Bände als zusammengehörig gedacht sind und insgesamt eine umfassende Beschreibung der *Orientalischen Reiche* bilden.

Wagner kompilierte den Text durchweg aus anderen Autoren, wie er auf den Titelseiten auch stets vermerkt; mitunter ist sogar ein *Catalogus derer Autorum welcher man sich in Verfertigung dieses Buches bedienet* beigegeben.

Dass Wagner sich mit diesen Veröffentlichungen an ein breites Publikum wandte und ihm nicht zuletzt fesselnde Unterhaltung bieten wollte, geht bereits aus Formulierungen in den Titeln und den Vorreden hervor, wo Wagner dem *curiosen Leser* versichert, er werde *mit Lust und sattsamem Contento gnugsame Nachricht finden*, und ihm Spektakuläres verspricht wie z. B. *seltsame Thiere, abscheuliche Götzen-Bilder und wunderliche theils entsetzliche Religionen und Götzendienste*. Illustrationen durften bei einer solchen populärwissenschaftlichen Zielsetzung natürlich nicht fehlen, wobei man sich zu diesem Zweck stilistisch recht heterogenen Materials bediente.

Den Anfang machte Wagner mit einer 1684 erstmals erschienenen Beschreibung des Osmanischen Reiches (*Delineatio provinciarum Pannoniae et Imperii Turcici in Oriente*) in zwei Teilen, für die er sich aufgrund des Zeitgeschehens guten Absatz erhoffen durfte: Die Belagerung Wiens durch die Osmanen und ihre Niederlage im Jahr 1683 hatte die kriegerischen Auseinandersetzungen eingeleitet, die mit dem endgültigen Rückzug der Osmanen aus Ungarn und Siebenbürgen endeten, der 1699 im Frieden von Karlowitz besiegelt wurde.

1686 ließ Wagner, nach eigener Aussage durch den Erfolg der *Delineatio* ermutigt, eine Beschreibung der weiteren *Reiche des Orients* folgen (*Interiora Orientis detecta*); 1688 erschien *Das mächtige Kayser-Reich Sina und die Asiatische Tartarey*. Beide

Bände aktualisieren darüber hinaus die *Delineatio*, indem sie Anhänge zu den Kriegsereignissen der Jahre 1685 ff. enthalten.

Die Beschriftung des abgebildeten Kupferstiches aus den *Interiora Orientis detecta* mit *Abbildung deß Altarß deß Brama* ist irreführend. Tatsächlich handelt es sich um eine der zehn sogenannten Avatāras des Vishnu, eines der wichtigsten indischen Götter. Darunter sind periodisch stattfindende Inkarnationen des Gottes zu verstehen, bei denen er gegen dämonische Mächte kämpft und die Weltordnung wiederherstellt.

Dargestellt ist die in der Abfolge der Avatāras meist an erster Stelle stehende Fischinkarnation (*Matsyāvatāra*), die einzige, auf die Wagner eingeht. Vishnu wird gezeigt, wie er mit dem Oberkörper aus dem Maul eines Fisches ragt und in den Händen seine traditionellen Attribute hält: Streitkolben (hier schwertähnlich), Muschel und Diskus (bzw. Rad, Ring); ungewöhnlich lediglich das Buch (möglicherweise eine Fehldeutung des Lotos auf einer Vorlage). Die Erläuterungen Wagners (S. 119) umfassen nur wenige Zeilen, geben aber die indische Überlieferung im Wesentlichen korrekt wieder. Eine Quelle für diese Überlieferung stellt Buch 8, Kapitel 24 des wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert stammenden Bhāgavata-Purāna (*Purāna der Anhänger des Erhabenen*) dar, des beliebtesten der insgesamt 18 traditionellen indischen Purānas (Alte Berichte): Vishnu verwandelte sich in einen kleinen Fisch und wandte sich an

den am Fluss Opferhandlungen vollziehenden König Satyavrata mit der Bitte, ihn vor großen Wassertieren zu schützen. Satyavrata nahm den Fisch mit nach Hause, wo er rasch wuchs, so dass man ihn in immer größere Gefäße, schließlich in einen See und zuletzt ins Meer bringen musste. Dort prophezeite der Fisch dem König eine große Überschwemmung nach Ablauf von sieben Tagen und befahl ihm, ein Schiff mit allen Arten von Tieren und Pflanzen besteigen, das der Fisch dann durch den Ozean ziehen würde. Bereits vor der Überschwemmung waren dem Gott Brahma (der vierköpfigen Gestalt links oben) im Schlaf unabsichtlich die Veden, heilige Schriften, aus dem Mund geflossen (angeordnet hier unter der Lotosblume, auf der er sitzt). Sie wurden daraufhin vom Dämon Hayagriva geraubt und konnten erst nach der Überschwemmung von Vishnu zurückgebracht werden, nachdem dieser den Dämon getötet hatte (der unten geköpft abgebildet ist).

Auch das sechste Buch des Padma-Purāna (*Lotus-Purāna*) erzählt von der Fischinkarnation, allerdings in abgewandelter Form.

Ausführlich berichten die Kapitel 90 ff., wie der Dämon die Veden raubte, um die Götter dadurch völlig zu besiegen, nachdem er sie bereits aus dem Himmel vertrieben hatte, und wie sich die Götter (die Figuren mit gefalteten Händen auf dem Stich?) daraufhin mit Lobgesängen und rituellen Opferhandlungen hilfessuchend an Vishnu wandten. Auch hier verwandelte sich

Vishnu in einen wachsenden Fisch, der – jedoch nicht von Satyavrata, sondern von einem Weisen namens Kaśyapa – in immer größere Gefäße bzw. Gewässer gesetzt wurde und schließlich im Meer den Dämonen tötete. Der Dämon wird hier nicht Hayagriva, sondern Śankha genannt, ein »Sohn des Ozeans«. Da »Śankha« zugleich das Sanskritwort für »Muschel« ist, erklärt sich aus diesem Namen der muschelförmige Rumpf des getöteten Dämons auf dem Kupferstich bei Wagner. Der Name des Dämons lautet in seinen Erläuterungen *Sankasoor*; Bild und Text sind bei ihm also eher der Überlieferung des Padma-Purāna als des Bhāgavata-Purāna verpflichtet. Auch Kapitel 230 des Padma-Purāna behandelt noch einmal die Fischinkarnation, nun allerdings wesentlich knapper; eine Überschwemmung wie im Bhāgavata-Purāna wird an beiden Stellen des Padma-Purāna nicht erwähnt.

Der Kupferstich der Fischinkarnation bei Wagner geht mit großer Sicherheit über Zwischenstufen auf eine originale indische Vorlage zurück. Die Darstellung ist in allen wesentlichen Punkten identisch mit der entsprechenden Illustration in einem (laut Widmung 1658 zu datierenden) Manuskript des niederländischen Malers Philips Angel (1618 - nach 1662) in der Bibliothek der belgischen Prämonstratenserabtei Postel, *Beschrijvinge van de navolgende figuren getrocken uyt der Heydenen gelooffboek, geheten Deex*

autae. Das Material hierzu, vermutet Kratzsch (1993), bekam Angel bei einem Aufenthalt im westindischen Surat. Auf den Avatāra-Darstellungen bei Angel wiederum basieren die Tafeln im dritten Teil von Philippus Baldaeus' *Naauwkeurige beschryvinge van Malabar en Choromandel* (Amsterdam 1672); in dieser Tradition steht auch Bernard Picarts Stich in *Cérémonies et coutumes religieuses des peuples idolatres* (Amsterdam 1723).

Die Abbildung in Atahansius Kirchers *China ... illustrata* (Amsterdam 1667, S. 158) ist mit den Stichen bei Wagner und Baldaeus eng verwandt, weist aber doch einige Abweichungen auf. (So fehlt z. B. der Rumpf des getöteten Dämons). Kircher lieferte im Rahmen seiner vergleichenden Mythenforschung zu den chinesischen und indischen Kulturen die wohl erste gedruckte europäische illustrierte Darstellung der Avatāras und nennt als Quelle für seine Ausführungen den Dillinger Jesuiten Heinrich Roth, einen Sanskrit-Gelehrten, der sich selbst längere Zeit in Indien aufhielt. Möglicherweise erhielt Kircher von Roth auch (original indische oder von Roth nach solchen Vorbildern skizzierte) Vorlagen für die Illustrationen. Die schlichten Umrisszeichnungen bei Kircher wirken jedenfalls sehr ursprünglich und sind weit weniger einem zeitgenössischen europäischen Idiom angeglichen als etwa die Stiche bei Wagner und Baldaeus.

WALTER, CASPAR: *Hydraulica Augustana*

Augsburg: Caspar Walter, 1754

Signatur: 02/VIII.2.4.142

Die Wassertürme der Stadt Augsburg (Frontispiz)

Bez.: G. Eichler jun. del.; J. S. Negges fecit

(Gottfried Eichler d. J., 1715 Augsburg - 1770

Augsburg; Johann Simon Negges, um 1726

Augsburg - 1792 Augsburg)

Radierung, 175 x 215 mm

Die topographische Lage Augsburgs erlaubte keine lediglich auf Gefälle beruhenden Wasserzuleitungen; erforderlich waren vielmehr aufwendige Wasserhebeanlagen. Pumpmaschinen in den Brunnenwerken drückten dabei das Wasser in die Hochreservoirs der Wassertürme, von wo es durch natürlichen Druck in die Stadtleitungen fließen konnte.

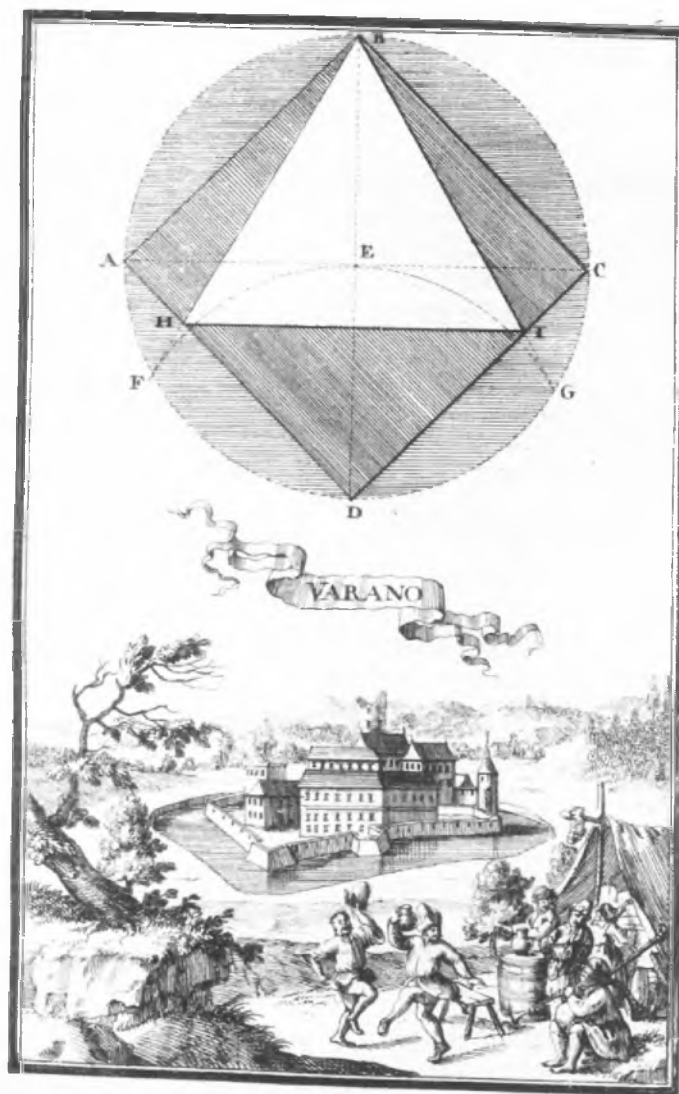
Der Verfasser der vorliegenden Beschreibung der Augsburger Anlagen zur Wasserversorgung, Caspar Walter (1701 Augsburg - 1769 Augsburg), war 1741-1768 als städtischer Brunnenmeister für die Brunnenwerke zuständig und machte insbesondere das auf dem Frontispiz seiner *Hydraulica Augustana* abgebildete größte Brunnenwerk, das die obere und mittlere Stadt versorgte, zu einer weithin beachteten technischen Sehenswürdigkeit.

Die drei Wassertürme bilden noch heute ein besonders reizvolles städtebauliches Ensemble. Der Große Wasserturm (A) wurde 1416 erstmals errichtet, 1463 erneuert, 1669 um zwei achteckige Obergeschoße erhöht und 1746 mit

einer Steinbalustrade versehen. Das Untergeschoß des Kleinen Turms (B) stammt aus dem Jahr 1470; die beiden sechseckigen Obergeschoße folgten 1559, das Kuppelgeschoß 1672. Beim sogenannten Kastenturm (C) handelt es sich um einen spätmittelalterlichen Festungsturm, der 1599 zum Wasserturm umgebaut, um zwei sechseckige Obergeschoße erhöht und 1703 mit einer Steinbalustrade versehen wurde (im Stich bezeichnet: *MDCCIII*). Die Türme wurden innen z. T. kunstvoll ausgestattet (Stuckdekoration des Wessobrunners Matthias II. Schmutzer im Kleinen Turm (1672); Triton von Adriaen de Vries (1599) für den Kastenturm, heute im Maximilianmuseum; doppelläufige Schneckenstiege im Kastenturm von Caspar Walter).

Auf dem Frontispiz ebenfalls zu sehen sind das Untere Brunnenmeisterhaus (D, links unterhalb des Kastenturms; heute Schwäbisches Handwerkermuseum), das Obere Brunnenmeisterhaus (E, unterhalb des Großen Turms) sowie die Dächer des Heilig-Geist-Spitals (F, darin heute u. a. die *Augsburger Puppenkiste*) mit dem Turm der zugehörigen Kapelle.

In den Wolken thront eine Frauengestalt mit dem Stadtwappen und einem von einem Auge gekrönten Szepter. Sie personifiziert das umsichtige Stadtregiment und verkörpert aufgrund des Dreieckssymbols über ihr wohl zugleich die göttliche Vorsehung. Flankiert wird sie von Putten mit den Wappen der beiden damaligen Stadtpfleger (Bürgermeister), des Katholiken Leopold Anton Imhof und des Protestanten Markus Christoph Koch.



**BIRCKENSTEIN, ANTON ERNST BURCKHARD VON:
Ertz-herzogliche Handgriffe Deß Zirckels
und Linials / Oder Außerwählter Anfang
zu denen Mathematischen Wissenschaften**

Augsburg: Jacob Koppmayer, 1689

Signatur: 02/VII.2.4.22

Geometrische Figur mit Ansicht von Varano

(3. Buch, Tafel zur 17. Aufgabe) (Abb. S. 130)

Kupferstich und Radierung, 113 x 173 mm

Geometrische Figur mit Ansicht von Canischa

(1. Buch, Tafel zur 18. Aufgabe) (Abb. S. 133)

Kupferstich und Radierung, 112 x 170 mm

Geometrische Figur mit Ansicht von Leopoldstadt

(1. Buch, Tafel zur 24. Aufgabe) (Abb. S. 133)

Kupferstich und Radierung, 115 x 173 mm

Die Illustrationen zu diesem mathematischen Lehrbuch des kaiserlichen »Obrist-Lieutenants und Ober-Ingenieurs« Birckenstein kombinieren jeweils geometrische Figuren zu einer bestimmten Fragestellung mit – teilweise genrehaft belebten – Ansichten ungarischer Orte; zu Beginn finden sich auch einige topographisch nicht näher identifizierte Darstellungen. Die hier vorliegende zweite Auflage enthält erstmals auch einen Anhang mit knappen Erläuterungen zu den dargestellten Orten.

Die Tafel zur 17. Aufgabe (*In einem vorgegebenen Vier-Eck einen gleichseitigen Triangul zu beschreiben*) zeigt zugleich die im Osten der damals zu

Ungarn gehörigen Slowakei gelegene Wasserburg Varano, an deren Stelle sich heute das Gymnasium der Kreisstadt Vranov nad Topľou befindet.

Für die Tafel zur 18. Aufgabe (*Eines vorgegebenen Cirkel-Bogens gehöriges Centrum zu finden / worauf dises Bogens gantzer Cirkel-Creis mag geschriben werden*) wurde Canischa (Nagykanizsa) im Südwesten Ungarns ausgewählt, eine Stadt, die von 1600-1690 unter türkischer Herrschaft stand, wie die Figuren im Vordergrund und die Minarette andeuten.

Das Oval der 24. Aufgabe (*Eine Oval oder Ayr [Eier] Figur auffzureissen*) steht in reizvollem Gegensatz zur gezackten Silhouette der slowakischen Festung Leopoldstadt (Leopoldov), die 1695 unter Kaiser Leopold I. erbaut wurde und seit dem 19. Jahrhundert als Gefängnis dient. Die Festung ähnelt selbst einer geometrischen Figur, insbesondere weil ihre Umgebung bis auf den sie zeichnenden Künstler rechts vorne stark abstrahiert ist.

Ein zwingender sachlicher Grund für diese Kombination aus Mathematik und Landeskunde wird nicht gegeben; Birckenstein erwähnt nur, die topographischen Illustrationen seien zu *Erfüllung deß ledigen Raums* (Vorrede) eingefügt worden. Neu war diese Art der Anreicherung mathematischer Illustrationen nicht: Sébastien Le Clerc (1637-1714), einer der berühmtesten französischen Graphiker seiner Zeit, tätig u. a. auch als Professor für Geometrie und Perspektive und als Militärbaumeister, hatte z. B. sein 1669 erstmals erschienenenes Werk

Pratique de la géometrie sur le papier et sur le terrain auf diese Weise aufgelockert. Dass Birckenstein ungarische Motive wählte, war freilich kein Zufall, sondern erklärt sich aus der Genese des Buches. Es entstand im Zusammenhang mit seiner Unterrichtstätigkeit beim ältesten Sohn Kaiser Leopolds I., Erzherzog Joseph, der *durch Aufreisung dieser [im Buch gezeigten] Figuren den Grund der Mathematischen Wissenschaften geleet* (Vorrede), Wissenschaften, deren Kenntniss für einen angehenden Staatsmann aufgrund ihrer Bedeutung für Landvermessung, Festungsbau und militärische Strategie durchaus nützlich war. Birckenstein behauptet in seiner Vorrede sogar, eigentlich sei der Erzherzog selbst der Verfasser des Werkes, indem er es *mit eigner Hand so schön als künstlich mit dem Zirckel und Linial* verfertigt (Widmung).

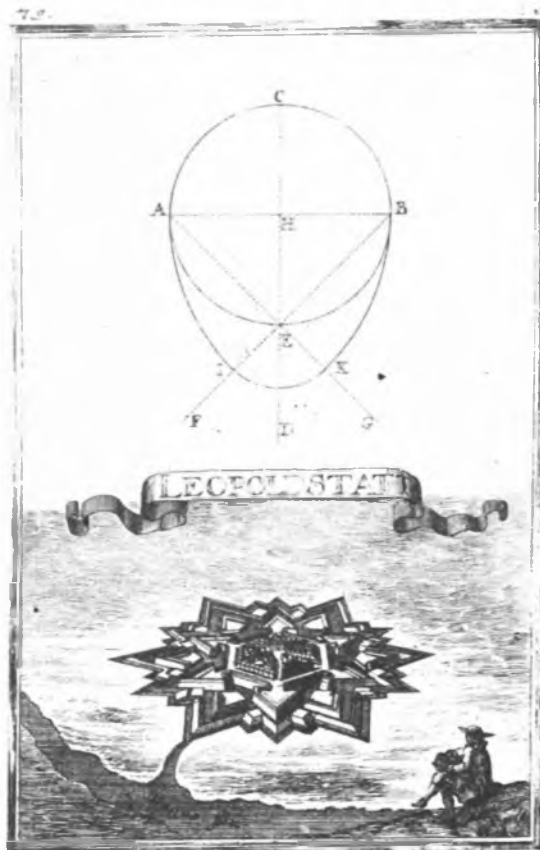
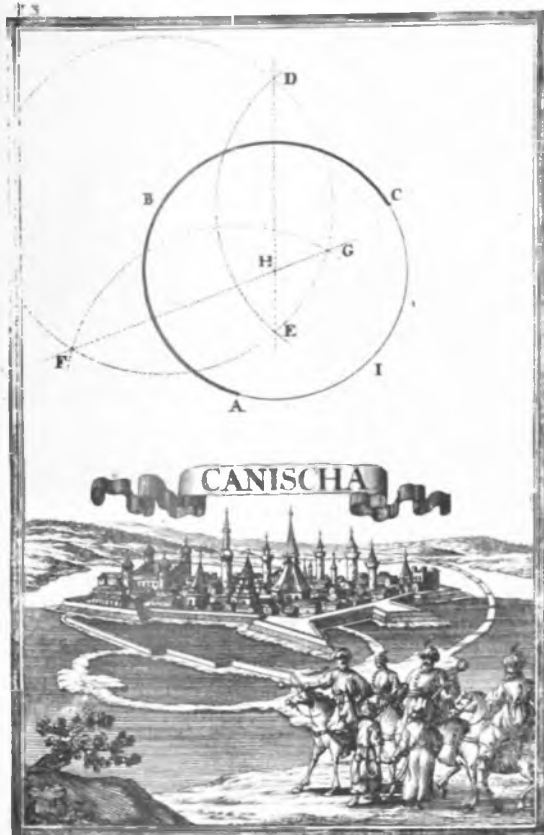
1687 nun konnte Leopold es durchsetzen, dass sein damals neunjähriger Sohn zum ungarischen König gekrönt wurde, und diesem Umstand tragen nicht nur die Stadtansichten dieses Lehrbuchs Rechnung, sondern auch das Frontispiz: Joseph wird hier von einem Gelehrten und von Herkules, dem Inbegriff des tugendhaften Heroen, zum ungarischen Thron geführt.

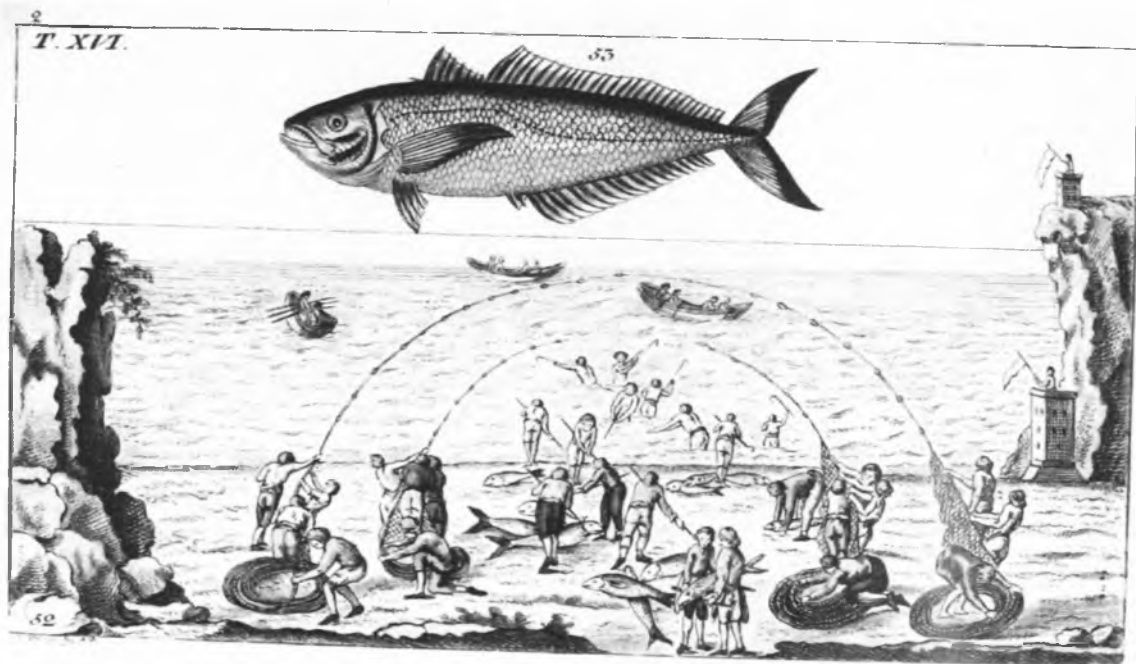
Die Schlachtszene im Hintergrund des Frontispizes erinnert außerdem daran, dass Ungarn in den Jahren, als das Buch erschien, ein wichtiger europäischer Kriegsschauplatz war und die Habsburger im Begriff waren, den großen von den Osmanen besetzten Landesteil zurückzuer-

obern. 1686 etwa, als in Wien die von Birckenstein selbst verlegte Erstaussage seines Lehrbuchs erschien, wurde Buda von den kaiserlichen Truppen eingenommen; 1687 beendete die Schlacht von Mohács die osmanische Herrschaft in Ungarn.

Das Werk erlebte mehrere Neuauflagen bis ins 18. Jahrhundert hinein. In der 1731 von Mertz in Augsburg verlegten Ausgabe wird aus den *Ertzherzoglichen Handgriffen* ein *Auserlesener Anfang* zu *denen höchst-nützlichen mathematischen Wissenschaften* und enthält der Text keine Hinweise mehr auf Joseph. Das ursprüngliche Frontispiz freilich ist beibehalten und zeigt weiterhin den den ungarischen Thron bestiegenden Joseph – sicher befremdlich für den, der die Entstehungsgeschichte des Buches nicht kennt.

Nur wenige Jahre nach der auf dem Frontispiz gefeierten Thronbesteigung erlangte Joseph noch höhere Würden: Im Herbst 1689 lud Kaiser Leopold I. das Kurfürstenkollegium nach Augsburg, um die Wahl Josephs zum deutschen König durchzusetzen, was zugleich die Anwartschaft auf die Kaiserwürde bedeutete. Dies gelang ihm, so dass die Wahl am 24. Januar 1690 in der Sakristei von St. Ulrich und Afra erfolgen konnte. Eigentlich hätten derartige Reichshandlungen in Frankfurt stattfinden müssen, doch schien es aufgrund des 1688 ausgebrochenen Pfälzischen Erbfolgekrieges ratsam, nach Augsburg auszuweichen.





WILHELM, GOTTLIEB TOBIAS: Unterhaltungen aus der Naturgeschichte ... der Fische zweyter Theil

Augsburg: Martin Engelbrechtsche Kunsthandlung, 1800

Signatur: 02/VIII.4.8.21-10a

Bastardmakrele; Thunfischfang (Tafel XVI)

Bez.: J. Nilson fec. A. V. (Johann Jacob Nilson, 1756-1826; oder: Johann Philipp Nilson, 1770-1828)

Kupferstich und Radierung, 157 x 87 mm

Das Leben des Augsburger Gottlieb Tobias Wilhelm (1758-1811) bewegte sich zwischen protestantischer Theologie und Naturwissenschaft. Einerseits war er Religionslehrer am Gymnasium bei St. Anna, Diakon und Pfarrer (zuletzt an der Barfüßerkirche) sowie Verfasser mehrerer Predigtsammlungen; andererseits war er Mitglied der naturforschenden Gesellschaften in Berlin und Halle und veröffentlichte 1782 ff. die *Unterhaltungen aus der Naturgeschichte*.

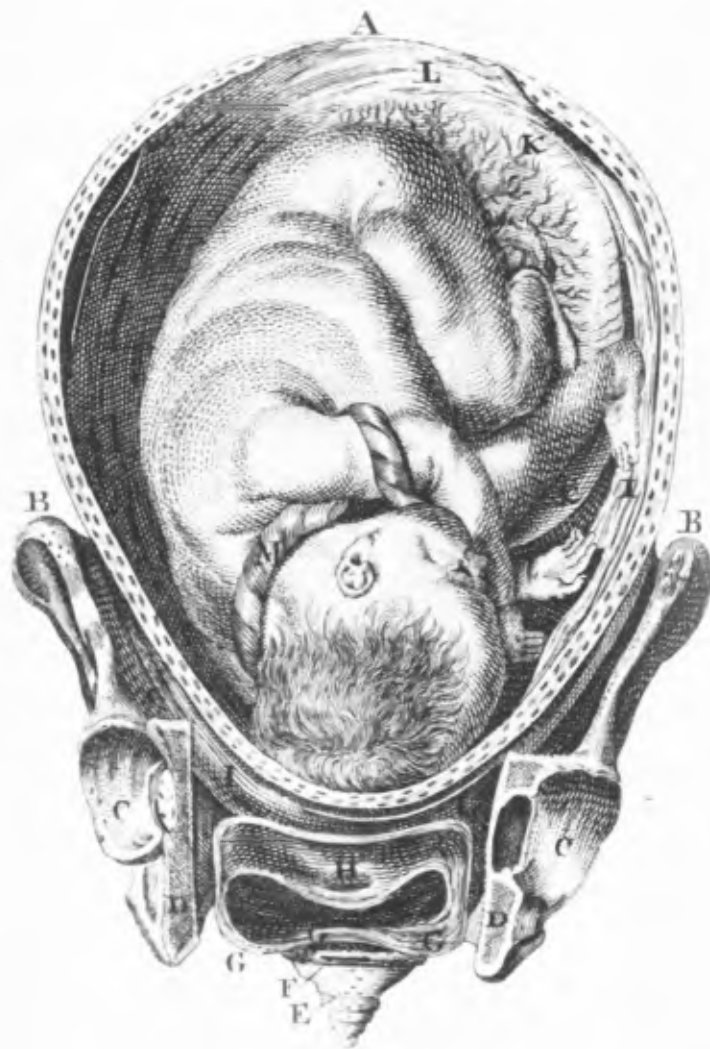
Aus der Vorrede zum ersten Band geht hervor, dass zunächst zwei Bände zu den Säugetieren in wöchentlichen Lieferungen auf Subskriptionsbasis geplant waren. Die Zielsetzung beschreibt der Verfasser so: *Wir wollten nur den Freunden einer vernünftigen Unterhaltung ... und vorzüglich der Jugend, ein Wochenblatt mit Kupfern in die Hand geben, das einigermaßen dem Mangel kostbarer Werke abhülfe, ... [und] auch dem Nichtbegüterten die Anschaffung erleichtern.*

Abgeschlossen war die Veröffentlichung des nunmehr 27 Bände umfassenden Werkes erst

1828, 36 Jahre später und ca. 25 Jahre nach Wilhelms Tod. Den Erfolg belegen illustre Namen auf den Subskribentenlisten (z. B. Erzherzog Rudolph von Österreich), die Neuauflagen (Wien 1810 ff., Augsburg 1817 ff.), die teilweise Übersetzung ins Französische, die mehrfachen Teilausgaben, nicht zuletzt der Umstand, dass der bayerische König den Verfasser mit einer Medaille auszeichnete und die *Unterhaltungen* als Vorlesebuch in Schulen genehmigte.

Verlegt wurde das Werk in der Martin Engelbrecht'schen Kunsthandlung, deren alleiniger Inhaber seit 1758 Gottlieb Tobias' Vater Christian war und die seit 1787 von seinem Bruder Paul Martin geführt wurde. An den zahlreichen Illustrationen, deren nachträgliche Kolorierung im Subskriptionspreis inbegriffen war, beteiligten sich mehrere Augsburger Künstler.

Die abgebildete Tafel, signiert von einem Sohn des berühmten Johann Esaias Nilson, zeigt eine Bastardmakrele (Stöcker; *Trachurus trachurus*) und den Thunfischfang an der französischen Küste: *Durch Aufstecken einer weißen Fahne kündigen die Wächter die Annäherung der Thunfischzüge an ... [Die Schiffe] suchen nun das Thunfischheer zu umfahren und gleichsam einzuschließen ... Aus jedem Schiffe wird ein Netz in die See gelassen. Steine ziehen den untern Saum an den Grund, Korkstücke halten den obern dem Wasser gleich ... und nun bindet man die Netze an einander, so daß sie einen Halbzirkel von der Küste ausmachen, und die Fische völlig einschließen ... Viele Matrosen und Fischer steigen auch in das Wasser, fassen die Fische mit Hacken, und werfen sie in Nachen oder ans Land.* (S. 134 f.)



SMELLIE, WILLIAM: **Samlung anatomischer Tabellen**

Augsburg: Eberhard Klett, Witwe (Maria Jacobina Klett) und Andreas Franck, 1782

Signatur: 02/X.5.8.461

Darstellung der Gebärmutter im achten oder neunten Monate der Schwangerschaft (Tafel IX)

(Abb. S. 136)

Anleitung, wie man den Kopf des Kindes mit der lang gebogenen Zange ... befreien muß (Tafel XXXV)

(Abb. S. 139)

Bez.: Leizel sc. (Balthasar Friedrich Leizel[t]; tätig in Augsburg, 2. Hälfte 18. Jahrhundert)

Entwurf: Jan van Rymdyck, tätig in London und Bristol, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

Kupferstich und Radierung, 100 x 178 mm bzw. 99 x 173 mm

Auch die heutige Medizingeschichtsschreibung würdigt William Smellie noch als Pionier auf dem Gebiet der Geburtshilfe.

Er wurde 1697 in der zwischen Glasgow und Edinburgh gelegenen Kleinstadt Lanark geboren und ließ sich dort 1720 als praktizierender Arzt nieder. Rasch rückte die Geburtshilfe in den Mittelpunkt seines Interesses, die damals fast ausschließlich von Hebammen ausgeübt wurde und zu der Ärzte meist nur bei Komplikationen hinzugezogen wurden. Um seine Fertigkeiten auf diesem Gebiet zu erweitern, ergänzte er das Studium der einschlägigen Literatur durch Reisen nach London und Paris, wurde jedoch in beiden Städten vom dortigen Stand

der Medizin enttäuscht. Nach seiner Rückkehr aus Paris eröffnete Smellie eine eigene Praxis in London, zunächst in Pall Mall, dann im Armenviertel Soho, wo aufgrund der hygienischen Verhältnisse die Sterblichkeit bei Schwangeren und Neugeborenen besonders hoch war.

1741 begann er mit seiner Lehrtätigkeit, bei der er die Vorgänge vor und während der Geburt an von ihm konstruierten »Maschinen« demonstrierte, die die weibliche Anatomie und das Kind möglichst präzise und naturgetreu nachbildeten; dazu verwendete er auch echte Knochen.

Smellie verband seinen Unterricht mit sozialem Engagement: Mittellose Frauen wurden kostenlos entbunden, wenn dies im Beisein seiner Schülerinnen und Schüler geschehen durfte, die zudem eine Gebühr zur Unterstützung von Mutter und Kind entrichteten. 1500 gebärende Frauen erhielten seinen Angaben zufolge auf diese Weise medizinischen Beistand; dazu kam eine große Zahl von Entbindungen im Rahmen seiner Privatpraxis.

Smellie legte seine Erkenntnisse und Erfahrungen auch in mehreren Veröffentlichungen nieder, die für über ein halbes Jahrhundert Standardwerke blieben und deswegen mehrfach neu aufgelegt und auch übersetzt wurden. 1751 erschien zunächst *A Treatise on the Theory and Practice of Midwifery*, der Smellies wichtigsten Beitrag zur Geburtshilfe enthält: Unter dem von ihm eingeführten Begriff *mechanism of parturition* (Geburtsmechanismus) beschreibt er erst-

mals korrekt die Bewegungen des kindlichen Kopfes in Bezug auf die Beckenwand der Mutter beim Geburtsvorgang; von solchen Drehungen des kindlichen Kopfes wusste man zuvor nichts.

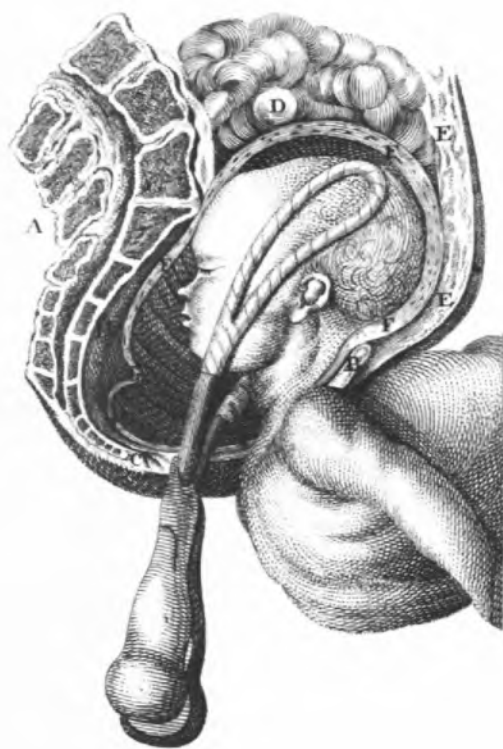
1754 folgten *A Collection of Cases and Observations in Midwifery* und die Erstausgabe des hier gezeigten Buches, 1764 schließlich posthum *A Collection of Preternatural Cases and Observations on Midwifery*. Smellie, der sich 1759 auf seinen Besitz in Lanark zurückgezogen hatte, war bereits 1763 verstorben.

Die *Sammlung anatomischer Tabellen* [d. h. Tafeln] ist eine Übersetzung von Smellies erstmals 1754 in London veröffentlichtem Geburtshilfeatlas *A Set of Anatomical Tables with Explanations and an Abridgement of the Practice of Midwifery*, dessen Illustrationen Charles I. Grignion zumeist nach Vorlagen von Jan van Rymdyck gestochen hatte. Die erste deutsche Ausgabe mit einem von Georg Leonhart Huth ins Deutsche und Lateinische übersetzten Text und Tafeln von Johann Michael Seeligmann erschien im Folioformat 1758 in Nürnberg.

In Augsburg folgten im Oktavformat mehrere Auflagen einer weiteren Übersetzung, angefertigt durch Christoph Ludwig Becker (1756-1792), »Stadtphysikus« in Augsburg, zugleich

Arzt am Waisenhaus und Präses der Wundärzte. Becker erweiterte Smellies Werk durch eigene Beiträge und übersetzte auch die Vorrede, in der Smellie berichtet, wie ihn die Mangelhaftigkeit bereits existierender Abbildungswerke zu Schwangerschaft und Geburt zu seiner Sammlung angeregt habe. Des weiteren betont Smellie an dieser Stelle die pragmatische Ausrichtung der Illustrationen seines Buches: Ziel war es, *alles was zur Belehrung junger Praktiker etwas beitragen kan darzustellen*, und *alles, was nur immer wider den Zweck dieses Entwurfes zu streiten schien, zu verbannen*. Die Aufmerksamkeit habe sich dabei *mehr auf die Lage der Theile und ihre verhältnismäßige Dimensionen, als auf zu pünktliche anatomische Untersuchung ihres Baues gerichtet*. Beim Stechen der Vorlagen sei *nicht so sehr auf Schönheit und Feinheit des Stiches, als auf Ausdruck und Bestimmtheit gesehen worden*. Künstlerische Gesichtspunkte müssten, so Smellie, auch deshalb zurücktreten, weil *das Werk des allgemeinen Nuzens wegen, so wolfeil als möglich geliefert werden solle*. Im Hinblick auf Smellies eigene Beiträge zur Geburtshilfe ist u. a. Tafel XXXV von großem Interesse, denn sowohl die sinnvolle Konstruktion der Zange (Anpassung an die Beckenkrümmung) als auch ihr überlegter, sachgemäßer Gebrauch gehörten zu seinen besonderen Anliegen.

Plate XXXV



Literaturhinweise

GRUNDLEGENDE LITERATUR

AUGSBURG, DIE BILDERFABRIK EUROPAS: Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit, hrsg. von John Roger Paas, Augsburg 2001 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, 21)

AUGSBURGER BUCHDRUCK UND VERLAGSWESEN, hrsg. von Helmut Gier u. a., Wiesbaden 1997

(darin besonders: Helmut Gier, »Buchdruck und Verlagswesen in Augsburg vom dreißigjährigen Krieg bis zum Ende der Reichsstadt«, S. 479-516; Sibylle Appuhn-Radtke: »Augsburger Buchillustration im 17. Jahrhundert«, S. 735-790; Wolfgang Augustyn: »Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert«, S. 791-862)

FRANÇOIS, Etienne: Die unsichtbare Grenze: Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648-1806, Sigmaringen 1991 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 33)

VORWORT

(1) Augsburg, die Bilderfabrik Europas [siehe oben]

(2) Die folgenden Angaben nach dem Überblick von Helmut Gier: Buchdruck und Verlagswesen [siehe oben], S. 479-516

(3) Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. 8, Berlin, Stettin 1787, S. 53

KAT.-Nr. 1

REICHL, Otto: Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss, Strassburg 1933 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 294)

KAT.-Nr. 3

MATSCHKE-VON WICHT, Betka: Franz Sigrüst, Weißenhorn 1977

BUSHART, Bruno: »Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750«, in: *Amici amico : Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25.11.1966*, hrsg. von Kurt Badt, München 1968, S. 261-304

FREUDE, Felix: »Die Kaiserlich Franciscische Akademie der freien Künste und Wissenschaften in Augsburg«, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 34 (1908), S. 1-132

KAT.-Nr. 4

GOETHE, Johann Wolfgang von: Werke I, hrsg. von Erich Trunz, 9. Aufl., Hamburg 1969, S. 374

JOHANNES VON NEPOMUK, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1993 (Ausstellungskatalog)

JOHANNES VON NEPOMUK, hrsg. von Franz Matsche, Passau 1971 (Ausstellungskatalog)

KAT.-Nr. 5

NAEGELE, Siegfried: Der heilige Wolfhard von Augsburg 1069 - 1127, Augsburg 1986 (Katholische Akademie Augsburg: Akademie-Publikationen, 77)

KAT.-Nr. 6

WILDMOSER, Rudolf: »Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) als ausführender Kupferstecher«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 18 (1984), S. 257-340; 19 (1985), S. 140-296 [hier als Katalognr. 1-070-327, S. 173]

KAT.-Nr. 7

IGNATIUS VON LOYOLA: Deutsche Werkausgabe, Bd. 2: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, übers. von Peter Knauer, Würzburg 1998

KAT.-Nr. 8

DOMM, Robert; Rugel, Stephan: »Die Kirche in Unterliezheim«, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 20 (1907), S. 87-104

JACOBUS DE VORAGINE: Die Legenda aurea, übers. von Richard Benz, Heidelberg 1984

KAPFFHAMMER, Günther: St. Leonhard zu Ehren, Rosenheim 1977

KAT.-Nr. 9

JUSTUS, Stephanie: Biberbach, Regensburg 1997 (Grosse Kunstführer, 199)

KIRCHENGESCHICHTE UND VOLKSFRÖMMIGKEIT, hrsg. von Walter Pötzl, Augsburg 1994 (Der Landkreis Augsburg, 5)

KAT.-Nr. 11

DANZER, Beda: Die Benediktusmedaille: ihre Geschichte, Gebrauch und Wirkungen, St. Ottilien 1928, 2. verb. Aufl.

Für Hinweise zur Benediktusmedaille danke ich P. Ulrich Faust, Ottobern.

KAT.-Nr. 12

KRAFFT, Fritz: Christus als Apotheker: Ursprung, Aussage und Geschichte eines christlichen Sinnbildes, Marburg 2001 (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, 104)

SUCKALE, Robert: »Arma Christi«, in: *Städel-Jahrbuch N. F.* 6 (1978), S. 177-208

BERLINER, Rudolf: »Arma Christi«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge 6 (1955), S. 35-152

KAT.-Nr. 13

FRANÇOIS, Etienne: Die unsichtbare Grenze [siehe oben, Allgemeine Literatur], S. 213 (zu Ferler)

KAT.-Nr. 17

SCHWARZ, Werner: »Meister dreier Medien: Anmerkungen zu einem Kupferstich und verwandten Wachs- und Silberarbeiten von Abraham II Drentwett (1647-1729)«, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 86 (1993), S. 211-218

KAT.-Nr. 18

HAIJDECKI, Alexander: »Johann Indau und sein 'Wienerisches Architekturbuch', in: *Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien* 40 (1907), S. 90-116

KAT.-Nr. 20

Der KUNST-GARTEN: Gartenentwürfe von Joseph Furttenbach, hrsg. von Max Stemshorn, Ulm 1999

REINKING, Wilhelm: Die sechs Theaterprojekte des Architekten Joseph Furttenbach 1591-1667, Frankfurt am Main 1984

KAT.-Nr. 21

WILLE, Hans: »Wer kauft Liebesgötter?«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 11 (1972), S. 157-190

»VOM SCHÖNEN GERÜHRT ...« : Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts aus den Beständen der Bibliothek Oettingen-Wallerstein, Nördlingen 1988 (Ausstellungskatalog)

KAT.-Nr. 22

BONNEFOIT, Régine: Johann Wilhelm Baur (1607 - 1642): ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland, Tübingen 1997

GUARINI, Giovanni Battista: Giovanni Battista Guarini's treuer Schäfer: ein bukkolisches Schauspiel, übers. von H. Müller, Zwickau 1822 (hier: Bd. 1, S. 112)

KAT.-Nr. 24

ZORN, Wolfgang: Augsburg: Geschichte einer europäischen Stadt, Augsburg 2001

MERATH, Siegfried: Paul von Stetten der Jüngere: ein Augsburger Patrizier am Ende der reichsstädtischen Zeit, Augsburg 1961 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 14)

KAT.-Nr. 25

DENT, John: The Quest for Nonsuch, London 1962

KAT.-Nr. 26

FICHTNER, Paula Suttner: Ferdinand I., Graz u. a. 1986

HAMMER-PURGSTALL, Joseph von: Geschichte des Osmanischen Reiches, Bd. 2, 2. verb. Aufl., Pesth 1834

KURZ, Otto: European Clocks and Watches in the Near East, London u. a. 1975 (Studies of the Warburg Institute, 34)

MRAZ, Gottfried: »Die Rolle der Uhrwerke in der kaiserlichen Türkenverehrung im 16. Jahrhundert«, S. 39-54, in: *Die Welt als Uhr: deutsche Uhren und Automaten 1550 - 1650*, München 1980 (Ausstellungskatalog), S. 39-54

TOPKAPI-SARAYI-MUSEUM: Kleinodien, hrsg. von J. M. Rogers, Herrsching 1987

KAT.-Nr. 27

SCHMIDBAUER, Richard: Die Augsburger Stadtbibliothekare durch vier Jahrhunderte, Augsburg 1963 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 10)

KÖBERLIN, Karl: Geschichte des Humanistischen Gymnasiums bei St. Anna in Augsburg von 1531 bis 1931, Augsburg 1931

KAT.-Nr. 28

GROTE, Bernd: Der deutsche Michel: Ein Beitrag zur publizistischen Bedeutung der Nationalfiguren, Dortmund 1967 (Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung, 11)

MOSCHEROSCH, Johann Michael: Gesichte Philanders von Sittewald, hrsg. von Felix Bobertag, Berlin [u. a.], [1883] (Deutsche Nationalliteratur, 32) (hier: S. 168 f.)

SZAROTA, Tomasz: Der deutsche Michel: die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps, Osnabrück 1998 (Klio in Polen, 3)

KAT.-Nr. 29

RALL, Hans: Wittelsbacher Lebensbilder von Kaiser Ludwig bis zur Gegenwart: Führer durch die Münchner Fürstengrüfte mit Verzeichnis aller Wittelsbacher Grablegen und Grabstätten, München 1976

KAT.-Nr. 30

DUHR, Bernhard: »P. Daniel Stadler S. J.: ein Hofbeichtvater des 18. Jahrhunderts«, in: *Miscellanea Francesco Ehrlé* 3 (1924), S. 235-257

HAMMERMAYER, Ludwig: Gründungs- und Frühgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Kallmünz 1959 (Münchener historische Studien / Abteilung Bayerische Geschichte, 4)

KAT.-NR. 32

ZAMOYSKI, Adam: *The Last King of Poland*, London 1992

KAT.-NR. 33

DUHR, Bernhard: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, München 1921

SANDLER, Chr.: »Ein bayerischer Jesuitengeograph«, in: *Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in München* 2/1 (1907)

KAT.-NR. 34

THE BHĀGAVATA-PURĀNA, Part III, hrsg. u. übers. von Ganesh Vasudeo Tagare, Delhi 1987 (*Ancient Indian Tradition and Mythology*, 9)

KRATZSCH, Siegfried: »Die Darstellung der zehn Avatāras Visnus in Athanasius Kirchers 'China illustrata'«, in: *Altorientalische Forschungen* LX (1982), S. 133-144

ders.: »Die Darstellung der zehn Avatāras Visnus bei Philippus Baldaeus und ihre Quellen«, in: *Kulturhistorische Probleme Südasiens und Zentralasiens*, Halle / Saale 1984 (Marthin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Wissenschaftliche Beiträge 1984/25), S. 105-119

ders.: »A 17th Century Dutch Manuscript Describing the Ten Avatāras of Visnu«, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, 36 (1993 [Supplement]), S. 121-136

THE PADMA-PURĀNA, Part VII, hrsg. u. übers. von N. A. Deshpande, Delhi 1990 (*Ancient Indian Tradition and Mythology*, 45)

WILL, Georg Andreas: *Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon*, Bd. 4, Nürnberg 1758

Für Hinweise danke ich Herrn Dr. Günter Grönbold, Bayerische Staatsbibliothek München, Orientabteilung

KAT.-NR. 35

VON HAGEN, Bernd u. a.: *Stadt Augsburg*, München 1984 (*Denkmäler in Bayern*, VII. 83)

RUCKDESCHEL, Wilhelm: *Technische Denkmale in Augsburg*, Augsburg 1984

KAT.-NR. 37

NISSEN, Claus: *Die botanische Buchillustration: ihre Geschichte und Bibliographie*, 2. Aufl., Stuttgart 1966

SCHOTT, Friedrich: *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger*, Augsburg 1924

Kat.-Nr. 38

GEUS, Armin: »Nachwort«, in: *Smellie, William: Anatomische Tafeln zur Hebammenkunst*, Dortmund 1980 (Die bibliophilen Taschenbücher, 177) [Nachdruck der Ausg. Nürnberg 1758]

MÜLLER, Carl; Portmann, M. L.: »William Smellie (1697-1763) und sein Beitrag zur modernen Geburtshilfe«, in: *Gynäkologische Rundschau* 7 (1969), S. 154-160

Register der Künstler

ASAM, Cosmas Damian (Kat.-Nr. 11)
BALECHOU, Jean-Joseph (Kat.-Nr. 3)
BAUR, Johann Wilhelm (Kat.-Nr. 22)
BERGMÜLLER, Johann Georg (Kat.-Nr. 10)
CAMPANUS, Johann Jacob (Kat.-Nr. 20)
CUSTOS, Dominicus (Kat.-Nr. 25)
DRENTWETT, Abraham II (Kat.-Nr. 17)
EICHLER, Gottfried d. J. (Kat.-Nr. 24, 30)
EICHLER, Matthias Gottfried (Kat.-Nr. 23)
EISEN, Charles-Dominique-Joseph (Kat.-Nr. 23)
FRIEDRICH, Jacob Andreas d. Ä. (Kat.-Nr. 27, 29)
FRIEDRICH, Jacob Andreas d. J. (Kat.-Nr. 30, 32)
GÖZ, Gottfried Bernhard (Kat.-Nr. 6)
GUTWEIN, Johann Melchior (Kat.-Nr. 12, 13)
HECKENAUER, Leonhard (Kat.-Nr. 19)
INDAU, Johann (Kat.-Nr. 18)
KADORIZA, Wolfgang Joseph (Kat.-Nr. 16)
KILIAN, Georg Christoph (Kat.-Nr. 21)
KLAUBER, Johann Baptist u. Joseph Sebastian
(Kat.-Nr. 7, 31)
KOLB, Johann Christoph (Kat.-Nr. 15)
KRAUS, Johann Ulrich (Kat.-Nr. 1, 9)
KÜSEL, Matthäus (Kat.-Nr. 14)
KÜSEL, Melchior (Kat.-Nr. 14, 22)
LEIDENHOF[F]ER, Philipp Jacob (Kat.-Nr. 28)
LEIZEL[T], Balthasar Friedrich (Kat.-Nr. 38)
MORGHEN, Giovanni Elia (Kat.-Nr. 21)
NEGGES, Johann Simon (Kat.-Nr. 35)
NESSENTHALER, Elias (Kat.-Nr. 18)
NILSON, Johann Esaias (Kat.-Nr. 2)
NILSON, Johann Jacob [oder Johann Philipp]
(Kat.-Nr. 37)
PFAU[NT]Z, Gottfried (Kat.-Nr. 8)
PFEFFEL, Johann Andreas (Kat.-Nr. 4)
REMBOLD, Matthäus (Kat.-Nr. 20)
RYMSDYCK, Jan van (Kat.-Nr. 38)
SCHMIDT, Johann Christoph (Kat.-Nr. 17)
SETLETZKY, Balthasar Siegmund (Kat.-Nr. 10)

SIGRIST, Franz (Kat.-Nr. 3)
STEIDL, Melchior (Kat.-Nr. 29)
STÖRCKLIN, Johann Heinrich (Kat.-Nr. 11)
THELOTT, Johann Andreas (Kat.-Nr. 15, 26)
THELOTT, Johann Gottfried (Kat.-Nr. 24)
WOLFGANG, Georg Andreas [oder Andreas Matthäus]
(Kat.-Nr. 26)

